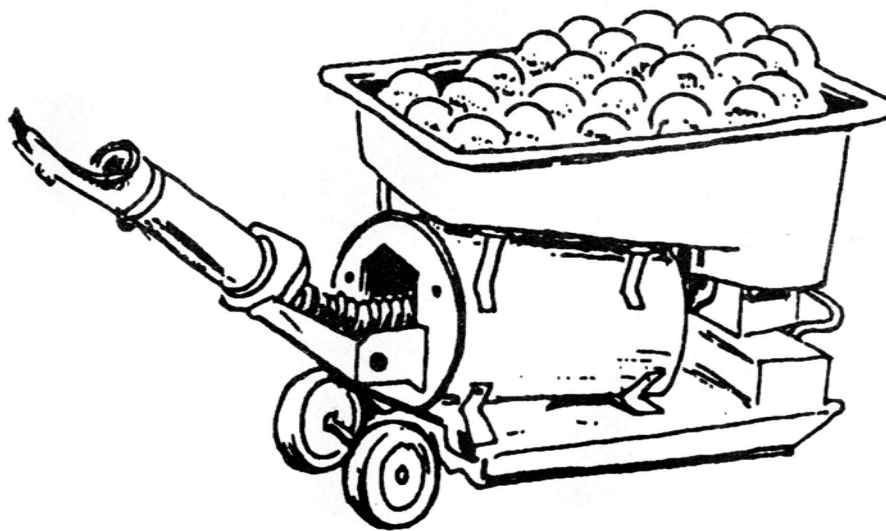


*Takk til Knut Ove Eliassen  
for tålmodighet og inspirasjon.*



Dragvoll 2012: NTNU Trykk.

**Omslag foran:** "Fig 14-36. A specialized machine used to bore 64 holes in a tennis racket frame at a single stroke. Individual air motors are used to drive each bit (Wilson Sporting Goods Co.)." Hentet fra Willis H. Wagner (1978): *Modern Woodworking*. South Holland, Illinois: Goodheart-Wilcox (s 227).

**Omslag bak:** H. R. Giger: *Birthmachine* (1967).

# Innhold

<b>I. INNLEDNING</b>	<b>5</b>
<b>II. SCHIZOANALYSEN</b>	<b>11</b>
KAPITALISME OG SCHIZOFRENI	11
BEGJÆRSMASKINENE	14
UBEVISSTHETENS TRE SYNTESER	16
SOSIAL PRODUKSJON	25
DETERRITORIALISERING OG RETERRITORIALISERING	30
KROPPEN UTEN ORGANER	31
<b>III. TERRITORIUM OG LIBIDINALE INVESTERINGER</b>	<b>33</b>
1996 – COSTA DEL SOL	33
SOLKYSTENS INERTI	37
COSTASOL-KOMPLEKSET	40
ØDIPUS-KOMPLEKSETS REPRESENTASJONSELEMENTER	43
COSTASOL-KOMPLEKSETS REPRESENTASJONSELEMENTER	44
COSTASOL-KOMPLEKSETS ILLEGITIME BRUK AV DET UBEVISSTES TRE SYNTESER	46
DETERRITORIALISERING: BOBBY CRAWFORD	49
RETERRITORIALISERING: ELIZABETH SHAND & CO.	52
<b>IV. FORM OG NARRASJON</b>	<b>59</b>
DEL 1: REISEJOURNALISTEN	62
DEL 2: DETEKTIVEN	66
CRAWFORDANALEPSSENS REPETITIVE FREKVENNS	70
PERFORMATIV KRIMINALITET	71
CRAWFORDS TENNISMASKIN – PRENTICES APPRENTICESHIP	76
DEL 3: TRAGEDIEHELTEN	86
COCAINE NIGHTS	86
HAMARTIA	91
ANAGNORISIS	96
<b>V. REKAPITULERING AV MASKINENE</b>	<b>99</b>
<b>LITTERATUR</b>	<b>109</b>



# I

## Innledning

James Graham Ballard (15 November 1930 – 19 April 2009) var en engelsk forfatter litt i utkanten av det tjuende århundrets kanoniserte litteratur. *Cocaine Nights* fra 1996 stammer fra den siste epoken av forfatterskapet og er verken blant hans mest kjente eller kritikerroste bøker. Romanen omhandler englenderen Charles Prentice som reiser til feriebyen Estrella de Mar på den spanske solkysten, for å renvaske sin bror som er siktet for mordbrann. Etter hvert som han blir mer og mer integrert i samfunnet, aner han at ting ikke er som de ser ut til å være, og bestemmer seg for å finne ut av saken på egen hånd. I utgangspunktet formet som en kriminalroman gjør fortellingen ukonvensjonelle grep, og leseren får etter hvert følelsen av at historien handler om noe annet enn oppklaringen av en mordgåte. I romanen er Costa del Sol befolket av tiltaksløse, anemiske nordeuropeere på permanent ferie, som ikke har energi til stort annet enn å sløve foran TV-apparatet, spise Valium og drikke vodka.

Etter min første lesning av *Cocaine Nights* ble jeg fascinert av denne surrealistiske versjonen av Costa del Sol og dens apatiske befolkning. Spørsmålene jeg stilte meg var *hvorfor gjør ikke disse karakterene noe? Og hva er det med dette stedet som gjør at de oppfører seg på denne måten?* Svarene jeg fant i anmeldelser, bokomtaler, intervjuer og analyser syntes ikke å være tilfredsstillende. Noe som imidlertid var tydelig, var at det måtte dreie seg om en sammenheng mellom indre og ytre rom. J. G. Ballard blir regnet for å være både surrealist og forfatter av science fiction, men *Cocaine Nights* kan ikke sies å være rendyrket verken det ene eller det andre, selv om boka trekker veksler på begge sjangrene. Det blir ofte skrevet om Ballard at i den grad han skriver science fiction, handler det om "explorations into inner space rather than outer, and five minutes into the future rather than 500 hundred years"(Sellars 2006).

Dette er et sitat mange bruker om Ballard, men som ingen synes å vite hvor kommer fra. Sitatet og dets uklare opphav sier oss noe om Ballard, i og med at det har blitt stående nærmest som et simulakrum uten noen klar opprinnelse, og som lever sitt eget liv på internett. I BBC-dokumentaren *Synth Britannia* forteller den engelske musikeren Daniel Miller at å lese *Crash*, var som se fem minutter inn i framtiden, og at Ballard inspirerte ham til å starte musikk-prosjektet "The Normal". Miller danner en

forbindelse til sitatet, men dokumentaren ble først sendt 16. oktober 2009, seks måneder etter Ballards død, så det er vanskelig å si noe om sitatet eventuelt stammer fra Miller, eller om det er noe han har plukket opp et annet sted. I essayet "Time, Memory and Inner Space" fra 1963, skriver Ballard noe som muligens er opphavet til det populære sitatet:

I feel that the writer of fantasy has a marked tendency to select images and ideas which directly reflect the internal landscapes of his mind, and the reader of fantasy must interpret them on this level, distinguishing between the manifest content, which may seem obscure, meaningless or nightmarish, and the latent content, the private vocabulary of symbols drawn by the narrative from the writer's mind. The dream worlds, synthetic landscapes and plasticity of visual forms invented by the writer of fantasy are external equivalents of the inner world of the psyche, and because these symbols take their impetus from the most formative and confused periods of our lives they are often time-sculptures of terrifying ambiguity.

This zone I think of as "inner space", the internal landscape of tomorrow that is a transmuted image of the past, and one of the most fruitful areas for the imaginative writer.<sup>1</sup>

Som vi kan lese, er Ballard opptatt av psykens indre og skjulte rom, og det indres manifestering i det ytre, for eksempel gjennom en roman som *Cocaine Nights*. I begynnelsen av mitt analysearbeid var jeg mest opptatt av romanens topografiske rom: Kronotopen Costa del Sol, og hvilke betydningsdannende elementer jeg kunne finne gjennom å lese hvordan *stedene* i romanen var konstruert.

Ballards interesse for den typen plastiske ferieparadisfunn som utgjør topografien i *Cocaine Nights*, starter allerede i 1975 med utgivelsen av novellesamlingen *Vermillion Sands*. Samlingen er en mer tydelig hybrid mellom surrealisme og science fiction enn *Cocaine Nights*. Handlingen i novellene er lagt til det fiktive ferieparadiset Vermillion Sands, hvor havet ikke består av vann, men ørken og sand, og hvor karakterene eksperimenterer med forskjellige teknologiske og mekaniske kunstverk, og teknologier for kunstproduksjon, som samtidig ofte er organiske. "The Cloud Sculptures of Coral D" beskriver hvordan man "skjærer ut" skyer. I "Venus Smiles" dreier det seg om maskinelle lyd-skulpturer som vokser og gror. "Studio 5, The Stars" handler om automatiske poesi-maskiner som produserer lyrikk. "The Singing Statues" i novellen

---

<sup>1</sup> Artikkelenes genealogi har nesten vært like problematisk å spore som sitatet som tilsynelatende har sprunget ut fra det. Den ble opprinnelig publisert i *The Woman Journalist Magazine* (1963), og lever sitt eget liv på internett, hvor den er sitert, parafrasert og brukt på forskjellige måter, og i forskjellige sammenhenger. I skrivende stund tilgjengelig fra: [[http://www.jgballard.ca/non\\_fiction/jgb\\_time\\_memory\\_innerspace.html](http://www.jgballard.ca/non_fiction/jgb_time_memory_innerspace.html)]

med samme navn synger sanger som reflekterer sinnsstemningen til personene som står foran dem. I forordet til *Vermillion Sands* skriver Ballard:

Where is Vermilion Sands? I suppose its spiritual home lies somewhere between Arizona and Ipanema Beach, but in recent years I have been delighted to see it popping up elsewhere — above all, in sections of the 3,000-mile-long linear city that stretches from Gibraltar to Glyfada Beach along the northern shores of the Mediterranean, and where each summer Europe lies on its back in the sun. (Ballard 2001)<sup>2</sup>

I *Cocaine Nights* er *Vermillion Sands* flyttet til Costa del Sol og fått nytt navn: Estrella de Mar og Residencia Costasol. Samtidig er sciencefictionteknologiene droppet til fordel for en større virkelighetseffekt. Utviklingen av de andalusiske ferieparadis-maskinene kan vi spore kimen til allerede hos attenhundretallets borgerskap:

Sea bathing, the modern tourist practice par excellence, became fashionable in Spain by the 1830s, [...] By the middle of the nineteenth century, the veraneo (summer retreat) to the sea or mountains was a defining custom of the Spanish bourgeoisie, an aspect of class identity that emerged in a manner comparable to its English and French counterparts. (Pack 2008:657)

Utviklingen skjøt fart etter den spanske borgerkrigen da Luis A. Bolíns *Rutas de Guerra* ble til *Rutas Nacionales*.<sup>3</sup> I forhold til min lesning av *Cocaine Nights* er det ikke uten betydning at de første moderne turistreiserutene opprinnelig gikk mellom minnesmerker over Francos seirer i Andalusia. I dag er turismemaskinen *big business*, og noen steder i Sør-Spania må man velge om de lokale vannressursene skal gå til drikkevann, eller til grønt gress på golfbanene. Det siste har ofte vist seg å være mest lønnsomt.

Mens jeg lette etter anvendelig teori jeg kunne bruke for å analyserer stedene Estrella de Mar og Residencia Costasol, leste jeg Gilles Deleuze og Félix Guattaris "1440 – Det glatte og det stripete", som er fjortende kapittel/platå i deres samarbeidsverk, *Tusen platåer* fra 1980. Dette var mitt første møte med Deleuze og Guattaris begrepsunivers, og mens jeg på den ene siden umiddelbart ble fenget av den radikalt annerledes måten å

---

<sup>2</sup> I skrivende stund er den trykte utgaven av *Vermillion Sands* utsolgt fra forlaget. Jeg har benyttet meg av Amazons Kindle-versjon. Lesebrettet finnes i forskjellige varianter med ulike skjermstørrelser, noe som umuliggjør sidetall som referanse da diskursen er dynamisk, og forandrer seg avhengig av skjermstørrelsen. Amazon har utviklet et referanse system som er basert på det elektroniske dokumentets datamengde. Kindle location representerer både den synlige teksten og den underliggende kildekoden, slik at man kan finne tilbake til loci i diskursen selv om man leser på Kindle, eller andre lesebrett som iPad, iPhone osv. Sitatet er å gjenfinne på Kindle location 45-57 av 3313.

<sup>3</sup> "Krigsveiene/Krigsrutene", og "Nasjonaleveiene"

tenke på, og det slo meg at *her kan det kanskje være noe å hente*, var det flere elementer og begreper i kapitlet som framstod som nokså uforståelige. Allerede i kapitlets første setning snakker forfatterne om "det rum hvor *krigsmaskinen* utvikler sig" (TP:617), og vi finner tre sentrale, men enda merkelige begreper i underkapitlet om den maritime modellen: "*Legemer uden organer* i stedet for organisme og organisering" (TP:623); "Det glatte råder alltid over en *detritorialisering*sevne der er overlegen i forhold til det sribede (TP:625); "Træ-rejse og *Rhizom*-rejse" (TP:627).<sup>4</sup>

Etter hvert som jeg satte meg bedre inn i Deleuze og Guattaris begrepsunivers, i første omgang *Anti-Ødipus* fra 1972, oppstod tanken om å koble denne teorien på *Cocaine Nights*. Spørsmålet: *Hvorfor gjør ikke disse karakterene noe?*, kunne oppfølges med: *Kanskje dreier det seg om hvordan deres begjær er kanalisert?* Spørsmålet om territoriets betydning kunne analyseres med hvordan begjæret investeres i det sosio-økonomiske feltet.

Mitt valg av teori og metode kan nok oppfattes som egensindig for en del lesere. Begreper som *begjærsmaskiner*, *sosiale maskiner*, *Organløse Kropper*, *ubevissthetens tre synteser* og *Ødipus-kompleksets representasjonssystem* kan framstå som direkte fremmedgjørende, og man kunne kanskje hevde at andre og mer konvensjonelle terminologier, hadde vært like hensiktsmessige å bruke på Ballards tekst. Begrepene hører hjemme i Deleuze og Guattaris produksjonsontologiske univers, og i innledningen til *Tusen platåer* erkjenner forfatterne at de "er blevet kritisert for at henviser for meget til skønlitterære forfattere" (TP:7). Innenfor litteraturvitenskapen ville enkelte muligens hevde at Deleuze og Guattari er pseudovitenskap, og et argument som kunne rettes mot denne masteravhandlingen kunne være, at de fremmedgjørende begrepene vanskeliggjør snarere enn å tydeliggjøre *Cocaine Nights*.

Jeg vil imidlertid hevde at Deleuze og Guattaris begrepsapparat kan hjelpe oss med å si noe om et nivå litteraturvitenskapen ikke så ofte berører, nemlig plastisiteten som kjennetegner Ballards univers, og ikke minst kan det hjelpe oss å si noe om alle de utformede kroppene som befolker det. Ballards karakterer er ikke psykologiserte og individualiserte. De er snarere typer, karakterer i ordets etymologiske greske betydning: figurer, symboler, representasjoner – de er konstruerte. Ballards

---

<sup>4</sup> Jeg har anvendt forkortelser ved refering til *Tusen platåer*: (TP); *Anti-Ødipus*: (AØ); og *Cocaine Nights*: (CN). Øvrig sekundærlitteratur blir referert til på vanlig måte. Mine kursiveringer i sitatene fra *Tusen platåer* på denne siden.



forfatterskap har gitt opphav til adjektivet *ballardian*, som i tillegg til å bety "av J. G. Ballard, eller hans verker", har følgende andre betydning i *Collins English Dictionary*: "resembling or suggestive of the conditions described in Ballard's novels and stories, esp. dystopian modernity, bleak *man-made landscapes*, and the *psychological effects of technological, social or environmental developments*."<sup>5</sup> Denne ordboksdefinisjonen skulle kunne rimeliggjøre anvendelsen av Deleuze og Guattaris begrepsapparat: I *Cocaine Nights* finner vi menneskeskapt plastiske territorialiteter, og disse stedene har betydning for utformingen av de karakterene som subjektiveres der. Både Ballards fiksjonaliserte og det virkelige Costa del Sol er konstruerte samfunn: En ferieparadis-maskin hvor turistene kan leve ut en rekreasjonsfantasi helt til de chartres tilbake til hverdagen igjen.

I *What is philosophy?* starter Deleuze og Guattari med å slå fast at filosofi er kunsten å utforme, finne opp, og konstruere konsepter" (Ballard 1994B:2). Her det også snakk om en konstruksjon, en produktiv utforming, som kan minne om Ballards programerklæring for forfatteren av fiksjonslitteratur i "Time, Memory and Inner Space". I et lydopptak av en samtale mellom Gilles Deleuze og Michel Foucault, som fant sted fjerde mars 1972 (samme år som *Anti-Ødipus* ble utgitt),<sup>6</sup> forklarer Deleuze hvordan han mener man skal forholde seg til filosofisk teori:

A theory is exactly like a box of tools. It has nothing to do with the signifier. It must be useful. It must function. And not for itself. If no one uses it, beginning with the theoretician himself (who then ceases to be a theoretician), then the theory is worthless or the moment is inappropriate. We don't revise a theory, but construct new ones; we have no choice but to make others. (Foucault og Deleuze 1977:208)

Verktøykassemetaforen har blitt stående som anvendelsesmåte både for Foucaults og Deleuze og Guattaris begreper, og det er slik jeg har forholdt meg til teorien. For meg har Deleuze og Guattaris begrepsunivers fungert som en "kasse" jeg har hentet forskjellige "verktøy" ut fra, som har fungert på bestemte måter under min lesning av *Cocaine Nights*. Denne masteravhandlingen vil gjerne bli betraktet som et aktivt eksperiment, eller en utforskning av hva som skjer når teksten behandles med disse verktøyene.

---

<sup>5</sup> *Ballardian* er innført fra og med 2010-utgaven. Mine kursiveringer i gjengivelsen av definisjonen.

<sup>6</sup> Transkribert og publisert 1972 i magasinet *L'Arc* (No. 49, ss 3-10).

Hva skjer når vi kobler sammen en Ballard-maskin med en Deleuze/Guattari-maskin? Hvordan fungerer maskinene med hverandre? Når går det knirkefritt? Når bryter maskinene sammen? Hva blir i så fall så det produserte produktet? "Vil maskinene kunne bringes så i ulage, og maskindelene i den grad falle fra hverandre at både de og vi selv kan vende tilbake til intet?" (AØ:19). Forhåpentligvis vil vi nå fram til et eller annet med denne sammenkoblingen av Ballard-maskinen og Deleuze/Guattari-maskinen. Deleuze og Guattari forteller oss at "Å kutte en del av en helhet, å løsrive, «å bli igjen»: Dette er å produsere, og å utføre begjærets viktigste oppgaver" (AØ:51).

I kapittel II presenterer jeg de verktøyene jeg har hentet fra Deleuze og Guattaris begrepsunivers, hovedsakelig slik de formuleres i *Anti-Ødipus*. Kapittel III er et forsøk på å koble disse begrepene på *Cocaine Nights*, med hovedvekt på forholdet mellom de fiktive stedene og karakterene som bor der. I kapittel IV går jeg gjennom romanens formelle strukturer, og analyserer hvordan formen fungerer sammen med begrepsapparatet. Kapittel V er en rekapitulering av maskinene og de maskinelle oppstillingene jeg har funnet i *Cocaine Nights*. Her presenteres denne masteravhandlingens produserte produkt: En kartlegging av kongenialiteten mellom Ballard og Deleuze og Guattari.

## II

### Schizoanalysen

#### Kapitalisme og Schizofreni

Den franske duoen Gilles Deleuze og Félix Guattaris samarbeidsprosjekt om kapitalisme og schizofreni er vår teoretiske innfallsvinkel til *Cocaine Nights*. Samarbeidet er et tobindsverk som startet i 1972 ved utgivelsen av første bind: *Anti-Ødipus*. Andre bind, *Tusen platåer*, kom i 1980 og her videreutvikles idéene og begrepsuniverset lansert i *Anti-Ødipus*. I tillegg har forfatterne jobbet sammen om boken *Kafka – for en mindre litteratur* fra 1975, hvor de anvender analyseredskapene fra *Anti-Ødipus* på Franz Kafkas forfatterskap. I 1991 gav de ut sitt siste felles verk, *Hva er filosofi?*, hvor de utforsker forholdet mellom det de beskriver som tenkingens tre store former: filosofi, kunst og vitenskap.<sup>7</sup>

Samarbeidsprosjektet om kapitalisme og schizofreni er et forsøk på å kombinere den freudianske psykologiens oppdagelser med de marxistiske idéene om klassekamp og historisk materialisme. Samtidig som *Anti-Ødipus* og *Tusind Platåer* utgjør en direkte kritikk av Freuds psykoanalyse, og i særdeleshet teorien om Ødipus-komplekset, etablerer forfatterne også et eget tankeunivers; en radikalt annerledes filosofisk tenkemåte, som utfordrer og bryter med såkalte sannheter innenfor den klassiske europeiske idéhistoriens hegemoni. I tillegg etablerer forfatterne en rekke nye begreper. Min lesning av J. G. Ballards *Cocaine Nights* er i all hovedsak basert på Deleuze og Guattaris begrepsapparat slik det framstår i *Anti-Ødipus*. Ved enkelte steder har det vært hensiktsmessig å vende seg til *Tusen platåer* for å nyansere eller presisere min anvendelse av begrepene. Jeg har forholdt meg til Deleuze og Guattaris forfatterskap som en "verktøykasse" hvor jeg har hentet ut relevante analyseredskaper, som har vært fruktbare å anvende på Ballards roman.

Forfatterne kritiserer Freud og psykoanalysens idiosynkratiske søken etter årsak og mening. Psykoanalysens mangelontologi baserer all fortolkning på den såkalte

---

<sup>7</sup> Jeg har brukt Knut Stene-Johansens norske oversettelser av *Anti-Ødipus* (2002) og *Kafka – for en mindre litteratur* (1994). *Tusind Plateauer* (2005) har jeg lest i dansk oversettelse ved Niels Lyngsø. *Hvad er filosofi?* (1996) finnes også på dansk, oversatt av Carsten Madsen. Den har jeg dessverre ikke hatt for hånden, og har brukt den engelske utgaven *What is Philosophy?* (1994), oversatt av Hugh Tomlinson and Graham Burchell.

urscenen: Morsinstansen tas bort fra barnet og dermed oppstår det en mangel. Alt senere begjær kan føres tilbake til, og forklares med, denne første opprinnelige mangelen. Her oppstår behovet for en erstatning, noe å fylle tomrommet med, og dermed oppstår senere nevroses, fetisjer og fikseringer. Deleuze og Guattari skriver: "En schizofren ute på tur er en bedre modell enn en nevrotiker utstrakt på divanen. Litt frisk luft, et forhold til det ytre" (AØ:13). Med tittelen *Anti-Ødipus* plasserer forfatterne seg polemisk i et motsetningsforhold til psykoanalysen. Samtidig henspiller tittelen på Friedrich Nietzsches *Der Antichrist* fra 1888, og Nietzsche utgjør et filosofisk fundament for Deleuze og Guattaris tankeunivers. Jesus' opprør mot jødedommens overmakt og den tidlige kristendommens omfortolkningen av opprøret til en historie om nåde, frelse og underkastelse, kan sees på som en fenomenologisk parallell til kapitalismens og psykoanalysens undertrykking av det revolusjonære og produktive begjæret. Samtidig bygger Deleuze og Guattari sin *Schizoanalyse* på Nietzsches insistering på at det er viljen til makt som er menneskets dypeste drivkraft. *Schizoanalysen* er derfor like mye en analyse av hvordan makt fungerer, som en psykologisk forklaringsmodell. Når forfatterne kaller sin metode for *Schizoanalyse*, er det både fordi de bruker den schizofrene i stedet for nevrotikeren som inngangsport til det ubevisste, samt at de markerer et brudd, et skisma, med den psykoanalytiske tradisjonen.

Kombinasjonen av psykoanalyse og marxisme innebærer to ting. For det første forsøker Deleuze og Guattari å introdusere produksjonsbegrepet i vår forståelse av begjæret, ved å skape et produktivt begrep om begjæret. Begjæret forklares altså ikke med at det er noe som mangler, det er derimot noe som produseres. For det andre forsøker de å implementere dette i forestillingen om subjektproduksjon, eller å utforske begjærets betydning for sosial produksjon og reproduksjon. Marx' idé om klassekampen er universell i den forstand at den historiske materialismen skal kulminere i revolusjonen og endelig det klasseløse samfunn. Historien har vist oss at dette ikke nødvendigvis er tilfellet. Studentopprøret i 1968 førte ikke til revolusjon og selv om *Anti-Ødipus* kom ut sytten år før berlinmurens fall, vet vi i ettertid at oppløsningen av Sovjetunionen på mange måter markerte siste spiker i kista for det kommunistiske prosjektet. Et av hovedspørsmålene i *Anti-Ødipus* er: *Hvorfor ønsker proletariatet sin egen undertrykkelse?* Hvorfor gjør ikke de undertrykte revolusjon oftere? Deleuze og Guattari mener forklaringen finnes i kapitalismens hegemoniske

samfunnsorganiseringen, de ubevisste delene av subjektene psyke, og i forholdet mellom sosial produksjon og begjærsproduksjon.

Kritikken av psykoanalysen omfatter både Freuds forståelse av subjektet, underbevisstheden og den ødipale trekant, som Deleuze og Guattari kaller *mamma-pappa-meg*. Når det gjelder subjektet, mener Deleuze og Guattari at Freud tar feil, når han hevder at egoet er en mediering, av superego som undertrykker id. For Deleuze og Guattari er det grunnleggende i mennesket *kun* libidoen (som for dem er en versjon av den nietzschianske viljen), og det er egoet (subjektet) som undertrykker seg selv. Subjektets begjær er derfor ikke naturlig, men tillært. Og det er samfunnsorganiseringen, eller de sosiale maskinene, som lærer subjektet hvordan det skal kanalisere sitt begjær, hvilke objekter begjæret skal rette seg mot.

Den marxistiske dimensjonen av prosjektet går ut på emansipasjon fra de undertrykkende sosiale strukturene. Men det som skal settes fri er ikke *selve* begjæret. Begjæret er til stede og fungerer, uavhengig av hvilken organisering det har, eller hvilke objekter det er kanalisert mot. Det som skal settes fri er de skapende og assosiative kreftene; muligheten for å tenke nytt og på nye måter. De sosiale strukturene tillater bare visse kanaliseringer av begjæret. Forfatterne forsøker å vise hvordan Freud overser de sosiale maskinenes betydning for undertrykking/kanalisering av begjæret, og hvordan de sosiale maskinene produserer bestemte former for subjektiviteter, *lojale undersåtter* om man vil.<sup>8</sup> Undertrykkelse av begjæret betyr for Deleuze og Guattari, at egoet/subjektet blokkerer og kanalisere de frie libidinale strømmene. De kaller dette for en *begjærsmaskin*. Begjærsmaskinene er en treghet eller en avbrytelse av begjæret, eller en særlig organisering av det. Freuds modell med id, ego og superego er ifølge Deleuze og Guattari bare én type maskin, men det finnes mange andre maskiner på flere tusen plataer. Som nevnt spør *Anti-Ødipus* hvorfor de undertrykte begjærer sin egen undertrykkelse. Et av mine første spørsmål til *Cocaine Nights* var: Hvorfor ønsker innbyggerne på Costa del Sol intet annet enn å se på tv, drikke vodka og spise Valium? En mulig forklaringsmodell er å finne i Deleuze og Guattaris politisk-filosofiske analyse av kapitalisme og schizofreni.

---

<sup>8</sup> Deleuze og Guattaris begrep *mode d'assujettissement* betyr noe sånt som "subjektiveringsmåte". Innbakt i begrepet er de franske ordet *sujet*, som kan bety både "subjekt" og "undersått". Begrepet innebærer at det er et element av vilje til underkastelse til stede i subjektproduksjonen. Å bli et subjekt er å underkaste seg en orden.

## Begjærsmaskinene

Psykoanalysens store oppdagelse var begjærproduksjonen, det ubevisstes produksjoner. Men da Ødipus dukket opp, ble denne oppdagelsen fort tildekket av en ny idealisme: Det ubevisste som fabrikk ble erstattet av et antikt teater.; det ubevisstes produksjonsenheter ble erstattet med representasjoner; det produktive ubevisste ble erstattet med et ubevisste som ikke lenger var annet enn ekspressivt – myte, tragedie, drøm...” (AØ:35)

Deleuze og Guattari gir honnør til Freud for oppdagelsen av at det ubevisste er produktivt. Imidlertid mener de det er galt å betrakte det ubevisste som et teater, hvor urscenen kontinuerlig utspilles i stadig nye oppsetninger. Vi må heller forestille oss det ubevisste som en fabrikk. Hvis det ubevisste er en fabrikk – det vil si en større og global sammenpasning som tillater flere maskiner å fungere sammen – er dens produksjonsmidler en rekke maskiner som produseres og som selv er produktive.

Deleuze og Guattari skriver at en maskin ”kan defineres som et *system av brudd*. Det dreier seg overhode ikke om brudd i betydningen adskillelse fra virkeligheten: bruddene opererer innenfor dimensjoner som er forskjellige alt etter hvilket aspekt vi tar i betraktning. Enhver maskin er [...] knyttet opp til en kontinuerlig materiell strøm (*hylè*) som den kutter opp” (AØ:46). Deleuze og Guattaris maskinbegrep er ikke en metafor eller et bilde på noe transcendentalt eller metafysisk. Schizoanalysen er ikke en metafysisk psykologi. Maskinbegrepet beskriver noe materielt, noe som faktisk skjer på et eller annet nivå uavhengig om dette kan sees i den fysiske verden, eller om det er noe som foregår i den menneskelige psykens ubevissthet.

Hva er da en maskin? I vårt tilfelle er det viktig å tenke Deleuze og Guattaris maskinbegrep, på en litt annen måte enn hva vi vanligvis assosierer med ordet ”maskin”. Vi tenker oss gjerne en maskin som noe som brummer og lager støy, røyk og eksos; består av en masse metalleder, rørkonstruksjoner, knapper og instrumenter; og er helst forbundet med mekanikk, ingeniørkunst, råvareutvinning og materiell storskalaproduksjon. En slik forståelse av maskinbegrepet er i vårt tilfelle ikke direkte feilaktig, men litt ufullstendig. Vi må ikke redusere maskinbegrepet til noe som utelukkende betyr en ”selvgående dings” – selv om maskinene riktignok er motoriske. Vi kan illustrere maskinbegrepet med et eksempel fra Vitruvius’ klassiske verk, *De*

*Architectura libri decem*.<sup>9</sup> Vitruvius verk handler om den klassiske byggekunsten, og tiende bok er viet konstruksjon og bruk av maskiner.

Ifølge Vitruvius er dette den enkleste definisjonen av en maskin: "Machina est continens e materia coniunctio maximas ad onerum motus habens virtutes." (Vitruvius 1912:224).<sup>10</sup> Vi finner en liknende definisjonen av maskinen i den tyske opplysningsfilosofen Christian Wolffs verk, *Vernünfftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt*, fra 1719: "Eine Maschine ist ein zusammengesetztes Werck, dessen Bewegungen in der Art der Zusammensetzung gegründet sind" (Wolff 1747:337).<sup>11</sup>

Både Vitruvius' og Wolffs maskinbegrep definerer *sammensetning* og *bevegelse* som maskinens to avgjørende og gjensidig beslektede deler. Disse definisjonene kan være oppklarende, da Deleuze og Guattaris maskinbegrep også er en sammenkobling av to bevegelige deler. Vi må forstå Deleuze og Guattaris maskinbegrep som et prinsipp for sammenhenger, som gjelder for *alle* sammenhenger. For Deleuze og Guattari kan absolutt alt dekonstrueres til sammensetninger av maskiner: Serielle sammenkoblinger mellom maskiner. Alle maskiner har en form for input/inn-energi som den omgjør til en form for output/ut-energi. Som en andre pedagogisk illustrasjon kan vi se for oss et flytskjema, som for eksempel viser produksjonsprosessen i en fabrikk, programmering av dataprogrammer, eller arbeidsprosessene i en organisasjon. Tegning av flytskjemaer er i bunn og grunn en kartlegging av hva Deleuze og Guattari vil kalle maskinelle sammenkoblinger.

Maskinene produserer noe ut fra et råmateriale. Men dette råmaterialet og det produserte produktet er mer eller mindre uspesifisert. Maskinbegrepet er svært anvendelig da det som sagt ikke er en betegnelse på en dings, men et prinsipp for sammenhenger. Alle maskiner produserer noe. Dette *noe* flyter fra maskinene som en strøm, og denne strømmen utgjør råmaterialet for en annen maskin. Sagt på en annen måte er en maskin alltid koblet til en forangående maskin, hvis assosiative strøm den avbryter. Samtidig produserer maskinen selv en ny strøm, som i neste ledd avbrytes av en tredje maskin og så videre. I den forstand er alle maskinene binære maskiner etter

---

<sup>9</sup> Lat: "Ti bøker om arkitektur."

<sup>10</sup> Lat: "En maskin er en sammensetning av materielle forbindelser som har det store fortrinn at det kan [brukes til å] bevege tunge vekter."

<sup>11</sup> Ty: "En maskin er et sammensatt verk, hvis bevegelse er grunnlagt i sammensetningens beskaffenhet."

av/på prinsippet. Maskinelle sammenkoblingene danner en sammenhengende kjede av maskiner og forfatterens illustrerende eksempel følger produksjonsskjeden bakover: "Slik forholder det seg med anus-maskinen og tarm-maskinen, tarm-maskinen og mage-maskinen, mage-maskinen og munn-maskinen, munn-maskinen og melkestrømmen fra bølingen" (AØ:46).

I dette eksemplet beskrives en seriell sammenkobling av fysiske organer, men det samme prinsippet er ifølge Deleuze og Guattari gjeldende for det ubevisste. Fabrikkmodellen er ikke et abstrakt eller metafysisk bilde, men er derimot en økonomisk modell for hvordan det ubevisste fungerer. "For en misforståelse det er å ha omtalt *Id* i bestemt form, som «det'et». Overalt dreier det seg om maskiner, og slett ikke i metaforisk forstand: maskin-maskiner, med sine oppkoblinger, sine tilknytninger. " (AØ:13). Schizoanalysen er en materialistisk psykologi i den forstand at den innfører et produksjonsbegrep i forståelsen av hvordan begjæret og det ubevisste fungerer, og at produksjonsstrømmene er virkelige. *Maskin* er et begrep som betegner sammenhenger av bevegelige deler, det er altså ikke betegnelsen på en bestemt type teknologi, eller et særlig redskap eller objekt.

### **Ubevissthetens tre synteser**

Maskinene kan koble seg på eller avbryte forangående strømmer på tre forskjellige måter. Disse utgjør tre forskjellige modi eller nivå av begjærsproduksjonen: Tre forskjellige synteser som det ubevisste opererer gjennom. Deleuze og Guattari skiller mellom den konnektive produksjonssyntesen, eller en *produksjon av produksjon*; den disjunktive registreringssyntesen, eller en *produksjon av registrering*; og den konjunktive konsumpsjonssyntesen, eller en *produksjon av konsumpsjon*.

Den første syntesen er, som i eksemplet med organkoblingene fra tarmen til melken, en koblende lineær produksjon av produksjon. En maskin kobler seg på en strøm, som den avbryter og tar en del fra. Maskinen produserer så en ny strøm som en tredje maskin avbryter og tar en del fra. "Nødvendigheten av en stadig produsering av produsering, av en stadig overføring av produsering til produktet, er kjennetegnet på begjærsmaskiner eller primærproduksjon: produksjon av produksjon" (AØ:18). Dette er begjærproduksjon i dens mest primære form, og drives av libidinale krefter. Mens Freud forklarer den grunnleggende drivkraften i mennesket, Eros, som en forplantningsdrift i et antitetisk forhold til dødsdriften, Thanatos, må Deleuze og Guattaris forståelse av libido snarere leses som en produktiv vilje til liv, like mye beslektet med Nietzsches vilje



til makt, som med Freuds Eros. Men det er ikke den samme viljen til makt som vi finner hos Nietzsche. Det er snarere en vilje til liv: Livet vil mer liv. Både en vilje til forplantning og reproduksjon, og en vilje til å erfare livets intensiviteter/intensive livstilstander. Hvordan dette produktive begjæret er kanalisert; på hvilke måter begjæret finner et objekt å rette seg mot, er derimot resultatet av en ubevisst psykologisk prosess som i aller høyeste grad er tillært. Men prosessen starter med libido (det frie begjæret) og en koblende produksjon av produksjon. De produktive begjærsmaskinenes utgjør det ubevisstes minste molekylære bestanddeler, og begjærsmaskinenes serielle sammenkoblinger danner det ubevisstes første syntese.

I denne første syntesen fungerer maskinene "liksom en maskin som skjærer skiver av en skinke, og kuttene lager utsnitt av den assosiative strøm [...] Hver assosiative strøm må betraktes som noe ideelt, en endeløs strøm av kolossal skinke" (AØ:46). Maskinene kobler seg på en strøm, kutter ut en del, og produserer en ny strøm. "Kort sagt, enhver maskin utgjør et strømbrydd i forhold til den maskinen den er tilkoblet, men er samtidig selv en strøm eller produksjon av strøm, for maskinen som er koblet til den" (AØ:47). "Og fordi den første maskinen er i sin tur er koblet til en annen maskin som den utgjør et brydd eller et uttak i forhold til, er den binære rekken lineær i alle retninger" (AØ:17). Men den konnektive produksjonssyntesen produserer også noe mer. Brydd og uttak danner en uendelig rekke av binære sammenkoblinger men i tillegg løsrives noe fra produksjonskjeden. Det som blir løst, danner så en andre syntese i begjærproduksjonen, og fungerer som det ubevisstes registreringsapparat; et *ikke-produktivt* element som Deleuze og Guattari kaller for *Kroppen uten Organer*.

produksjonen lar seg ikke registrere på samme måte som den produseres. [...] Saken er at vi umerkelig har kommet over i et område for registreringsproduksjon, hvis lov ikke er den samme som for produksjonssyntesen. Men når de produktive *konneksjonene* går fra maskiner til kropp uten organer (som fra arbeid til kapital), faller de inn under en annen lov, som uttrykker en *distribusjon* i forhold til det ikkeproduktive elementet. (AØ:23)

Den konnektive produksjonssyntesens maskiner er koblet sammen på samme måte som produksjonsmaskinene i et fabrikklokale. Men det er en forskjell mellom det ubevisste og fabrikken. "For det første fungerer selvsagt de tekniske maskinene kun under den betingelse at de ikke bryter sammen; vanligvis stopper de ikke å virke fordi de bryter sammen, men fordi de slites ut. [...] Begjærsmaskiner bryter derimot kontinuerlig sammen når de virker, og virker kun ved å knekke sammen" (AØ:41). Selv om

maskinene bryter sammen mens de kjøres, så fortsetter de allikevel å kjøre. Men i og med at de ikke lengre fungerer på samme måte, produserer de noe som løsrives fra den konnektive produksjonssyntesen. "Dette er således maskinens andre kjennetegn: løsrivelses-brudd, som ikke må forveksles med utsnitts-bruddene" (AØ:49).

Kroppen uten Organer fungerer som en overflate hvorpå begjærmaskinenes produksjon i den første syntesen blir registrert. Den er med andre ord det ubevisstes hukommelse, registreringsystem, eller organiseringsapparat. Registreringen av begjærskoblinger på kroppen uten organer er det ubevisstes andre syntese; *en disjunktiv produksjon av registrering*. Registreringsoverflaten gjør det mulig for bevisstheten å kjenne igjen, og velge mellom ulike koblinger av begjærmaskiner. I den første syntesen er "den første maskinen i sin tur koblet til en annen maskin som den utgjør et brudd eller et uttak i forhold til, [og derfor] er den binære rekken lineær i alle retninger" (AØ:17).

I den første syntesen blir Kroppen uten Organer løsrevet fra produksjonskjeden, og den andre syntesen er derfor ikke lineær som den første. Når den disjunktive registreringen gjør det ubevisste i stand til å differensiere, eller velge mellom ulike registreringer, vil det si at noen begjærsmaskin-koblinger kan velges bort til fordel for andre. Dermed vil noen av koblingskjedene forkastet, slik at nye koblinger kan finne sted. Den Organløse Kropp gir subjektet muligheter for valg og differensiering. For eksempel å utsette umiddelbar behovstilfredsstillelse fordi det i en gitt situasjon kan være mer gunstig for subjektet, enn å gi etter for begjæret. Mens "Den produktive syntesen, produksjon av produksjon, har en konnektiv form: «og», «og så»" (AØ:17), er den disjunktive registreringssyntesen "en *distribusjon* i forhold til det ikkeproduktive elementet [...] Maskinene fester seg til de organløse kroppene som likeså mange disjunksjonspunkter, med et helt nettverk av nye synteser mellom seg som deler overflaten inn i et gitterformet mønster. Det schizofrene «...eller... » erstatter det konnektive «og så»" (AØ:23).

Den første og den andre syntesen skaper dermed også et motsetningsforhold mellom produksjon og antiproduksjon. Begjærsmaskinenes utsnittsbrudd etterfølges av den Organløse Kroppens løsrivelsesbrudd. Begjærsmaskinene produserer Kroppen uten Organer med den er fullstendig uproduktiv: Den produserer ikke noe videre av seg selv. "En åpenbar konflikt oppstår mellom begjærsmaskinene og kroppen uten organer. Enhver tilkobling av maskiner, enhver produksjon av maskiner, enhver støy fra

maskiner er uutholdelig for den organløse kropp" (AØ:20). Kroppen uten Organer kan derfor også forstås som en omskriving av Freuds dødsinstinkt. Hvis det er en konflikt mellom Eros og Thanatos i psykoanalysens forståelse av den menneskelige psyken er den tilsvarende konflikten innenfor schizoanalysen mellom begjærproduksjon og antiproduksjon. Kroppen uten Organer "tilhører anti-produksjonens felt" (AØ:20). Å løsrive noe fra den produktive kjeden av konnektiv begjærproduksjon er antiproduksjon. Kroppen uten Organer produserer ikke noe produkt, men den tillater at noe kan la seg registrere på dens overflate. I motsetning til den første syntesen som er en lineær kjede, er den disjunktive syntesen et system av koblingspunkter som går på kryss og tvers, i alle retninger, ad infinitum: "hvor fremmed synes ikke dette området å være nettopp i all sin flerfoldighet, i den grad at man ikke godt kan tale om én signifikantkjede eller endog én begjærskode" (AØ:48).

Det ubevisstes tredje syntese er den *konjunktive konsumpsjonssyntesen*, eller en produksjon av konsumpsjon. Denne tredje syntesen produserer bevisstheten/subjektet. "Produsere, et produkt, identitet produsering/produkt... Det er denne identiteten som danner et tredje begrep i den lineære rekken: et enormt udifferensiert objekt. Alt stanser opp et øyeblikk, alt stivner (og så vil alt begynne på nytt igjen)" (AØ:19). Maskinene i den første *konnektive produksjonssyntesen*, kobler seg på en forangående strøm ved å kutte ut noe, gjøre et uttak, et utsnitt. Løsrivelsen av den uproduktive Kroppen uten Organer danner den andre *disjunktive registreringssyntesen*. Den tredje syntesen dannes også gjennom maskin-brudd/maskin-sammenbrudd men den tredje syntesen kjennetegnes ikke av utsnitt eller løsrivelse, men av at noe blir til overs. "Begjærsmaskinenes tredje bruddtype er rest-bruddet eller residuet, som produserer et subjekt ved siden av maskinen, som maskinenes tilstøtende del" (AØ:50). Konflikten mellom produksjon og antiproduksjon, mellom begjærsmaskinene og Kroppen uten Organer, produserer ulike subjektiviteter.

Hvert subjekt velger mellom ulike registreringer av begjærskoblinger distribuert ut over den Organløse Kropps overflate og slik skapes både det Freud ville kalle normale og nevrotiske subjekter. Men ifølge Deleuze og Guattari tar Freud feil angående årsakene til primær fortregning. Forfatterne hevder at kroppen uten organer frastøter seg fikserte registreringer (*organ-iseringer*) av begjærsmaskinenes sammenkoblinger. "Vi antar at den såkalte urfortregningen ikke har annen betydning enn dette: ikke en «mot-investering» [altså at det freudianske overjeget blokkerer det'ets objektsbesettelse],

men nettopp den organløse kroppens *frastøting* av begjærsmaskinene" (AØ:20). Videre skriver de at "Organ-maskinene fester seg forgjeves på kroppen uten organer, som ikke desto mindre forblir uten organer og ikke på nytt blir en organisme i ordets vanlige forstand. Den bevarer sin flytende og glatte natur" (AØ:26-27). Freuds nevrotikere er et resultat av konflikten mellom begjærproduksjon og antiproduksjon. Hos den paranoide er antiproduksjonen sterkere enn begjærproduksjonen. Deleuze og Guattaris navn på denne patologien er "Frastøtningsmaskin" (AØ:22), eller "den paranoiske" (AØ:22) maskin. "Men i seg selv er den paranoiske maskinen kun en inkarnasjon av begjærsmaskinene: den er resultatet av forholdet mellom begjærsmaskinene og kroppen uten organer, og oppstår når denne siste ikke lenger kan tolerere disse maskinene" (AØ:20-21).

Hos nevrotikeren er det produktive begjæret sterkere enn antiproduksjonen, og nevrotikeren med sine fetisjer får hos Deleuze og Guattari et annet navn: "Frastøtningsmaskinen etterfølges, eller kan etterfølges, av en tiltrekningsmaskin: en mirakuliserende maskin" (AØ:22). Konflikten mellom produksjonskreftene og antiproduksjonen lar seg altså ikke løse hos Freuds paranoide og nevrotikere. De patologiske subjektivitetene produseres men konflikten mellom begjærsmaskinene og Kroppen uten Organer fortsetter. "Det synes som om en effektiv forsoning kun kan finne sted på nivået for en ny maskin med funksjon som «tilbakevending av det fortrenget» [...] La oss låne betegnelsen «sølibatmaskin» for å beskrive denne maskinen som etterfølger den paranoiske maskinen og den mirakuliserende maskinen" (AØ:28). Dette er hva Freud ville kalle et "unormalt subjekt", som ikke har løst sitt Ødipuskompleks på den riktige måten og er dømt til å forgå som ungar, uten å reprodusere seg selv gjennom forplantning.

Ifølge Deleuze og Guattari produseres sølibatmaskinen (altså subjektet) som "et restprodukt, ved siden av begjærsmaskinene" (AØ:28). Om subjektet er "normalt" eller ei, er ikke av betydning. Det viktige er at "Den nye maskinen iverksetter en genuin konsumpsjon, en nytelse som kan kvalifiseres som auto-erotisk eller snarere automatisk: feiringen av en ny allianse, en ny fødsel" (AØ:29): Subjektet produseres! Men subjektet dukker først opp i den tredje syntesen *etter* produksjonssyntesen og registreringssyntesen. Subjektet poder seg på de forutgående produksjonsprosessene, slik at det virker som om begjæret springer ut fra subjektet og ikke omvendt.

Den *disjunktive registreringssyntesen* forholder seg til den *konnektive produksjonssyntesen* på den måten at den faller tilbake på den, og approprierer den.

”Kroppen uten organer, uproduktiv og ukonsumerbar som den er, tjener som registreringsoverflate for hele begjærproduksjonens prosess, slik at begjærsmaskinene synes å utgå fra den gjennom den tilsynelatende objektive bevegelsen som knytter maskinene til kroppen uten organer. [...] det vesentlige er etableringen av en fortryllet overflate for inskripsjon eller registrering, som tilskriver seg alle produktivkreftene og alle produksjonsorganene, og som virker i form av en kvasi-årsak” (AØ:22-23).

På samme måte faller den *konjunktive konsumpsjonssyntesen* tilbake på den *disjunktive registreringssyntesen* og approprierer den, slik at subjektet opplever seg selv som autonomt i forhold til de forutgående syntesene. Subjektet ”forveksler seg selv med denne tredje produktive maskinen og med den residuale forsoning den tilveiebringer: en konjunktiv konsumpsjonssyntese i form av et forunderlig «Så *det* var det altså!»” (AØ:28). Subjektet må derfor ikke forstås på samme måte som det freudianske ego, sentrert som en megler mellom id og superego. Hos Deleuze og Guattari oppstår bevisstheten først etter at de ubevisste prosessene, som involverer produksjon og antiproduksjon i den første og andre syntesen, har funnet sted.

Og dersom subjektet ikke har en spesifikk eller personlig identitet, dersom det gjennomløper den organløse kroppen uten å ødelegge dens likegyldighet, er det fordi den ikke bare er en del ved siden av maskinen, men en del som selv er oppdelt i deler som svarer til løsrivelsene fra kjeden og til utsnittene fra strømmen bevirket av maskinen. (AØ:50)

Dette subjektet er altså ikke fast eller fiksert men produseres om og om igjen. Mens det beveger seg mellom de registrerte koblingspunktene på den Organløse Kropps overflate, konsumerer det dem langs sin ferd. Det er dette Deleuze og Guattari mener med at den *konjunktive konsumpsjonssyntesen* ”iverksetter en genuin konsumpsjon, [...] en ny allianse, en ny fødsel” (AØ:29). Subjektets fødsel er en allianse/ekteskap/konsumasjon mellom det ubevisstes produktive krefter og elementer av antiproduksjon. ”Alt stanser opp et øyeblikk, alt stivner (og så vil alt begynne på nytt igjen)” (AØ:19). Subjektet fødes om og om igjen, og bare ved å gjenkjenne stivnede eller fikserte representasjoner/koblingspunkter på overflaten til Kroppen uten Organer, tror subjektet at det har en lang forhistorie.

Subjektet dannelse er tertiær i forhold til det ubevisstes første og andre syntese. Men subjektet er også produktivt: ”Hva er det sølibatmaskinen produserer? [...] Svaret

synes å være: intensive kvantiteter" (AØ:29). Gradene av intensitet bestemmes av de forutgående konfliktene mellom produksjon og antiproduksjon, og alle subjektiviteter (enten de regnes som "friske", nevrotiske eller schizofrene) erfarer ulike grader av livets intensitetstilstander. Deleuze og Guattari følgende om den Organløse Kropps overflate: "Den organløse kroppen er et egg: Den er gjennomkrysset av akser og terskler, lengde- og breddegrader, geodesiske linjer, den er stripet av *gradienter* som markerer tilblivelse og overgang, destinasjonene for det subjektet som her utvikler seg" (AØ:30).

Når subjektet konsumerer de tilstander det gjennomgår på sin ferd langs eggets akser og terskler, beveger det seg samtidig langs en intensitetsskala som strekker seg mellom to tenkte ekstremtilstander. I den ene enden finner vi den laveste intensitetstilstanden: Intensitet = 0; den null-intensive livserfaringen. Som personifikasjon av denne tenkte ekstremtilstanden, bruker Deleuze og Guattari den schizofrene som autist eller katatoniker: "Den katatoniske kropp er produsert i hydroterapiens badevann. Den fulle kroppen uten organer tilhører anti-produksjonens felt" (AØ:20). Den Organløse Kroppens glatte overflaten frastøter seg alle forsøk fra subjektet på å danne organiserte registreringer. Full antiproduksjon over begjærsproduksjon.

I den andre enden av skalaen finner vi den høyeste intensitetstilstanden: Intensitet opphøyd i n'te. Subjektet som erfarer livets mest ekstreme intensiteter har en konstant overproduksjon av begjær. Begjærskoblinger dannes, forkastes, og dannes på nytt, i nye former og på nye måter, med nye og flertydige representasjoner på den Organløse Kropps overflate, og med så høy intensitet at subjektet ikke rekker å la noe stivne/stoppe opp. Subjektet kan derfor heller ikke kjenne igjen, eller huske, noen av registreringene. Eventuelt kan subjektet danne annerledes betydninger for de registreringene/koblingspunktene det gjennomløper. Dette er en begjærsproduksjon som har "løpt løpsk" i sin intensitet, som ikke har noen organiserende elementer av antiproduksjon. Schizofrenien som en revolusjonær og skapende prosess, er for Deleuze og Guattari personliggjørelsen av denne høy-intensive enden av skalaen. Grunnen til at en schizofren ute på tur, er en bedre modell for hvordan ubevisste libidinale investeringer påvirker subjektet enn en nevrotiker på en divan, er at schizoen framstår som personliggjørelsen av prosessen: "Den lille gleden, det er schizofreniseringen forstått som prosess, og ikke schizoen som klinisk entitet" (AØ:125).

For Deleuze og Guattari er schizoen den ultimate produsent. Han/hun/det er en som ikke lar seg ødipalisere: Et nomadisk subjekt som motsetter seg faste og fikserte representasjoner på den Organløse Kropp, og som kontinuerlig danner nye begjærskoblinger. Schizoanalysen er ikke en oppvurdering av schizofreni som sykdom men som prosess, og ifølge Deleuze og Guattari er ikke patologien et resultat av prosessen men en avbrytelse av den. Når det schizoide subjektet utsettes for forsøk på ødipalisering kan resultatet bli at det trekker seg tilbake til katatonien, den fulle Kroppen uten Organer. "Hva er det som reduserer den schizofrene til hans autistiske, hospitaliserte profil, avskåret fra virkeligheten? [... ] Hva er det som tvinger den schizofrene til å trekke seg tilbake til en organløs kropp som har blitt døv, blind og stum?" (AØ:99).

Svaret er, ifølge Deleuze og Guattari, psykoanalysens påtvungne ødipalisering. Subjektet blir tvunget til å forstå seg selv gjennom mamma-pappa-meg-triangelet. Dette er én form for kanalisering av det produktive begjæret, som utelukker alle andre mulige subjektiveringsmåter. Schizoen er personliggjørelsen av en revolusjonær prosess, som insisterer på alternative måter å kanalisere begjæret på, og det er i denne forstand vi må forstå følgende sitat: "hva deres livsfølelse angår, forholder nevrotikeren seg til den schizofrene som den gjerrige småtyven til den storsinnede skapsprengeren" (AØ:99). Den schizofrene erfarer livet i en høyere intensitetsgrad enn den ødipaliserte nevrotikeren, som tar til takke med de fortolkningsrammene psykoanalysen tilbyr ham. Begjærsmaskiner, Organløse Kropper, strømmer og libidinale investeringer er ikke metafysiske begreper eller symboler. Begrepene er deler av et sammensatt tankeunivers, som til sammen utgjør en filosofisk modell over hvordan menneskesinnet fungerer, og hvordan det ubevisste regulerer viljen til liv og reproduksjon: *Schizoanalysen*.

Begjærsmaskinen er ingen metafor; den er det som bryter og som blir brutt med disse tre modi [syntesene]. Den første refererer til den konnektive syntesen, og mobiliserer libido i form av avkuttingsenergi. De andre viser til den disjunktive syntese, og mobiliserer Numen i form av løsrivelsesenergi. Den tredje henviser til den konjunktive syntese og en Voluptas i form av residual energi. Det er under disse tre aspektene at begjærproduksjonsprosessen simultant fremstår som produksjonsproduksjon, registreringsproduksjon og konsumpsjonsproduksjon. Å kutte ut en del av en helhet, å løsrive, «å bli igjen»: Dette er å produsere, og å utføre begjærets virkelige operasjoner. (AØ:51)

Produksjonen av syntesene, det ubevisstes modi, gjør at hvert modus faller tilbake på, eller tilegner seg de forangående produksjonene. "Oppkoblingen av den konnektive syntesen, strøm-partialobjekt, har altså en ytterligere form: produkt-produsering. Produsering er alltid noe som er «podet» på produktet; og av den grunn er begjærproduksjonen produksjon av produksjon" (AØ:15). Det latinske 'Numen' er et begrep som opprinnelig betegner et guddommelig vesen som virkende kraft. Deleuze og Guattaris bruk av begrepet må forstås i sammenheng med hvordan registreringssyntesen faller tilbake på produksjonssyntesen. "Kroppen uten organer er ikke Gud, tvert i mot. Men energien som strømmer gjennom den er guddommelig når den trekker til seg hele produksjonsprosessen, og tjener som dens fortrollende mirakuliserende overflate, og innskriver hver eneste disjunksjon i den" (AØ:24). 'Voluptas' er i romersk mytologi datteren av Amor og Psyke, og gudinnen for vellysten og den sensuelle nytelsen. Som betegnelse på den residuale energien i konsumpsjonssyntesen, har Voluptas sammenheng med at subjektet konsumerer de stadier og terskler det beveger seg gjennom, og *nyter* denne konsumeringen, som samtidig er en konsumasjon subjektet fødes av. "På samme måte som en del av libido i form av produksjonsenergi ble forvandlet til registreringsenergi (Numen), forvandles en del av denne energien til konsumpsjonsenergi (*Voluptas*). Det er denne tiloversblevne energien som er den motiverende kraft bak det ubevisstes tredje syntese, den konjunktive syntesen «det er altså... » eller konsumpsjons-produksjonen" (AØ:28). Subjektet produserer intensiteter som det selv gjennomgår og gjenkjenner: Så det var *det* *dét* var!

For Deleuze og Guattari er alle subjekter alltid et eller annet sted langs intensitetsskalaen, samtidig som det beveger langs linjene mellom registreringene på Kroppen uten Organers overflate; langs en linje mellom de ulike begjærsmaskinenes koblingspunkter. Når de skriver at sølibatmaskinen fungerer som "tilbakevending av det fortrenge" (AØ:28), henger det sammen med at psykoanalysens "friske" subjektet, ikke på noen som helst måte kan sies å være friskere enn nevrotikeren eller den schizofrene. Ungkars-maskinen er et subjekt som simpelthen beveger seg innenfor ett bestemt system av organiserte registreringer på Kroppen uten Organer – Representasjoner som samsvarer med Ødipus-maskinens fikserte koordinater. Og Ødipus-maskinen er bare én bestemt type sosial maskin; én særlig form for sosial produksjon, som gjør én bestemt bruk av det ubevisstes begjærproduksjon og dets tre synteser. "Det finnes ikke noe slikt



som en sosial virkelighetsproduksjon på den ene siden og en fantasmatisk begjærproduksjon på en annen [...] Egentlig er *den sosiale produksjonen bare begjærproduksjonen selv, underlagt bestemte betingelser*” (AØ:39). Både sosial produksjon og begjærproduksjon foregår ved at en større og global sammenpasning tillater flere maskiner å fungere sammen. Maskinene fungerer på samme måte, slik at både begjærproduksjon og sosial produksjon gjør bruk av de samme tre syntesene.

### **Sosial produksjon**

”Dersom begjæret produserer, produserer det virkelighet. Hvis begjæret er produsent, kan det kun være det i virkeligheten, og av virkeligheten” (AØ:37). Den sosiale maskinen kan reprodusere seg selv gjennom en bestemt kanalisering av begjærproduksjonen. Men begjæret er også i stand til å ødelegge den sosiale maskinen, hvis det blir frigjort fra denne påtvungne organiseringen. Sosial produksjon fungerer på nesten samme måte som begjærproduksjon. Det er i begge tilfellene snakk om maskiner som befinner seg i et nettverk sammen med andre maskiner: Produserte strømmer som blir forstyrret/blokkert ved at maskiner kobles på dem. Det eksisterer en ”parallell mellom begjærproduksjonen og den samfunnsmessige produksjonen. En slik parallell er bare fenomenologisk, og representerer ingen antakelse om forholdet mellom disse to produksjonsformene eller deres natur, ei heller om det faktisk dreier seg om *to* ulike produksjoner” (AØ:21).

De sosiale maskinene forteller oss hvordan vi skal forstå oss selv, om og om igjen gjennom varianter av Ødipus-maskinen. Hvis maskinene fungerer som de skal, lærer vi oss å tenke ”så det er slik det henger sammen”, eller ”også jeg må fungerer på denne måten”. Gjennom å reinvestere våre tillærte forestillinger i det samfunnet vi bor i, skaper vi selv de ideologier vi omgir oss med. Vårt tillærte begjær opprettholder en undertrykking eller en bestemt form for kanalisering av det samme begjæret. Det som lærer oss hva vi begjærer, og ikke minst *hvordan* vårt begjær fungerer, er en sammensetning av sosiale maskiner, som er avhengige av å bli investert i av begjærsmaskiner, for å at de sosiale maskinene skal kunne reproduseres.

Denne fenomenologiske parallellen mellom begjærproduksjon og sosial produksjon illustrerer også forholdet mellom de produktive kreftene og elementene av antiproduksjon. Begjærsmaskinene bryter sammen mens de kjører, men produserer likevel et produkt som ikke kan skilles fra selve produksjonsprosessen. De tekniske maskinene slites ut etter hvert, og produserer produkter som har en egenverdi i seg

selv. Deleuze og Guattari bruker Marx' historiske materialisme, de forskjellige historiske produksjonsmåtene, for å identifisere "en streng distinksjon mellom produksjonsmidlene og produktet: takket være denne distinksjonen overfører maskinen merverdi til produktet" (AØ:41), under den kapitalistiske produksjonsmåten. Men på tross av en forskjell i hvordan merverdi overføres, "hersker det mellom begjærsmaskinene og de tekniske maskinene aldri noen vesensforskjell. Det eksisterer et skille, men kun i regime eller orden, i tråd med *størrelsesforholdene* mellom dem" (AØ:41).

I likhet med begjærproduksjonens Organløse Kropp involverer også den sosiale produksjonen noe uproduktivt: "faktisk impliserer også den samfunnsmessige produksjonens former en uforløst, uproduktiv stillstand, et anti-produksjonselement tilkoblet prosessen, en full kropp bestemt som et *socius*" (AØ:21). Forholdet mellom produksjonskreftene og antiproduksjonen er forskjellig fra den sosiale produksjonens regime, og begjærproduksjonens orden: "Begjærsmaskinene produserer anti-produksjonen direkte, mens de tekniske maskinens karakteristiske anti-produksjon kun er produsert under omstendigheter som er eksterne for produksjonsprosessen" (AØ:42). I området mellom sosial produksjon og begjærproduksjon, eller fra dialektikken mellom disse to fenomenologisk like produksjonsprosessene, mellom de forskjellige regimene, skapes samfunnet. "Fra den ene til den andre finnes det kun en bliven, og det er virkelighetens" (AØ:46).

I *Anti-Ødipus* sporer Deleuze og Guattari Ødipus-maskinens genealogi, gjennom en analyse av sosial produksjon og antiproduksjon, innenfor tre historiske former for samfunnsorganiseringer: Primitivt samfunn, despotisme og kapitalisme. De har slått sammen Marx' asiatiske, antikke og føydale produksjonsmåter under despotismen. I vår sammenheng er det viktigst å gjøre rede for hvordan den sosiale produksjonen gjør bruk av det ubevisstes tre synteser. Jeg kommer derfor ikke til å gi noen utfyllende oppsummering av forskjellene mellom villmenn, barbarer og siviliserte menn, og deres ulike representasjonssystemer. I neste kapittel vil jeg gjøre rede for dybdeelementene Ødipus-kompleksets representasjonssystem. For nå er det nok å merke seg, at det kapitalistiske samfunnets Ødipus-maskin er vår modell.

Deleuze og Guattari skisserer opp en klar distinksjon mellom det de kaller en legitim og en illegitim bruk av de tre syntesene. Disse kriteriene ligger immanente i selve måten begjærproduksjonen foregår på. I motsetning til psykoanalysen

idiosynkratiske fokus på mening og fortolkning (Hva *betyr* det? Drømmene? Det ubevisste?), er schizoanalysen opptatt av hvordan det ubevisste fungerer. Forfatterens svar på dette er: Som en fabrikk – en global sammenpasning som tillater en rekke maskiner å fungere sammen på bestemte måter. Disse måtene er gjennom de tre syntesene; tre modi for begjærproduksjon. Deleuze og Guattari er også opptatt av hvilken bruk som gjøres av dem. Hvordan blir syntesene anvendt av subjektet og de sosiale maskinene?

Det ubevisste reiser ingen meningsproblemer, kun bruksproblemer. Spørsmålet om begjæret lyder ikke: «Hva vil det si?», men *hvordan fungerer det?*. Hvordan fungerer begjærsmaskinene, dine maskiner, mine maskiner? [...] «Det» representerer ingenting, men det produserer. Det betyr ingenting, men det fungerer. Det er når spørsmålet «Hva betyr det?» allment kolliderer at begjæret gjør sitt inntog. [...] Under den betingelse at mening ikke er annet enn bruk, at den blir et fast prinsipp bare dersom vi disponerer over *immanente kriterier* i stand til å determinere de legitime bruksmåter i motsetning til de illegitime som isteden knytter bruk til en hypotetisk mening og gjeninnfører en art transcendens. (AØ:121)

Innenfor den konnektive produksjonssyntesen er det en motsetning mellom "to anvendelser av den konnektive syntese; en altomfattende og spesifikk anvendelse, og en partiell og uspesifikk anvendelse" (AØ:80). Underbevissthetens produktive begjær danner koblinger mellom maskiner. Begjærkoblingene, koblingspunktene, begjærsubjektene, må forstås som noe tilsvarende Melanie Kleins delobjekter.

Hvis Freuds viktigste oppdagelse er at det ubevisste er produktivt, er Melanie Kleins oppdagelse delobjektene. Hennes objekt-relasjonsteori er en psykoanalytisk retning som er særlig interessert i subjektdannelsen, og på hvilket tidspunkt i menneskets liv subjektdannelsen inntreffer. Ifølge Klein, eksisterer det i det infantile barnets psyke en tilstand forut for subjektdannelsen. På dette stadiet av barnets utvikling oppfatter det objekter utelukkende etter hvilken relasjon det har til dem. Hennes mest kjente eksempel er distinksjonen mellom *good breast/bad breast*. Brystet som gir barnet næring oppfattes som det gode bryst, mens det sultne barnet som ikke finner noe bryst, er i en relasjon med det onde bryst. Senere i barnets utvikling vil subjektet kunne oppfatte at både det gode og det onde bryst er deler av mor. Men på dette stadiet er ikke subjektet "ferdig", og oppfatter kun delobjekter etter hvilken relasjon det står i til dem.

Deleuze og Guattari hevder, at i likhet med infantilen oppfatter ikke begjærsmaskinene noe skille mellom bryst og munn tilhørende henholdsvis mor og barn,

ei heller mellom bryst og mor i motsetning til munn og barn. I likhet med Kleins "ferdig utviklede" subjekt, er det også Deleuze og Guattaris subjekt i stand til å oppfatte, at brystet som gir melk og brystet som ikke gir melk, er deler av samme mor. Dette er på grunn av registreringer av koblinger mellom en munnmaskin og en melkebryst-maskin, og registreringer av koblinger mellom en munnmaskin og en melke-tom bryst-maskin, på den Organløse Kropps overflate. Disse registreringspunktene kan subjektet konsumere og oppdage: Så det var det dét var – begge brystene var mor.

Fra det ubevisstes eller begjærsmaskinenes ståsted er det kun snakk om sammenkoblinger av maskiner: En svelge-maskin kobler seg på en melkestrøm-maskin (ikke bølingen men mor). Melanie Kleins delobjekter, eller partialobjekter som Deleuze og Guattari kaller dem, er intet annet enn begjærskoblinger i en maskinell sammenpasning. Melanie Klein vil kalle disse partialobjektene for *pre-ødipale*. Forut for ødipaliseringen betyr også forut for subjektdannelsen ifølge psykoanalysen. Ifølge Deleuze og Guattari, vil imidlertid begjærsmaskinene danne koblinger mellom partialobjekter, også etter at subjektet produseres i den konjunktive syntesen. Partialobjektene er ikke *pre-ødipale*, men tvert imot *an-ødipale* – de har ingenting med Ødipus å gjøre.

For barnet oppstår det et spørsmål, som kanskje kan «relateres til» kvinnen kalt mamma, men som ikke er formulert avhengig av henne, og snarere produsert i spillet mellom begjærsmaskinene, eksempelvis på nivået for luft- og munnmaskinen, eller smaksmaskinen – hva vil det si å leve? Hva vil det si å puste? Hva er jeg? Hva er pustemaskinen på min organløse kropp? (AØ:58)

Slike uspesifiserte koblinger utgjør en *legitim bruk* av den koblende syntesen. Det er på denne måten begjærproduksjonen faktisk foregår, på tross av at Ødipus-maskinen bruker den konnektive syntesen på en *illegitim* måte. Begjærsmaskinene danner kontinuerlig koblinger som er partielle og uspesifiserte. Ødipus-maskinen tvinger en spesifisert fortolkning på den koblende syntesen. Alle kvinner er mor. All aggresjon betyr fadermord. Innenfor det ødipale triangelet er det ikke mulig at begjærskoblingene kan være noe annet. Frie assosiasjoner ville vært legitim bruk av den koblende syntesen, hvis de ble tillatt å være fullstendig frie. Men innenfor psykoanalysen er frie assosiasjoner alltid et spørsmål om fortolkning. Uspesifiserte partialobjekter tolkes til å være symboler for spesifikke, fikserte representasjoner, som passer med den psykoanalytiske modellen. "Et regime for foreningen av personer erstatter partialobjektene konneksjon" (AØ:81). Ødipus-maskinens familiære triangel blir

universell fortolkningsmodell, men "Begjærsproduksjonens strøm-brudd lar seg ikke projisere på et mytisk sted, begjærets tegn lar seg ikke estrapolere til en signifikant" (AØ:84).

Illegitim bruk av den disjunktive registreringssyntesen kan være "eksklusiv, restriktiv og negativ" (AØ:86) slik den ødipale registreringen anvender den. En legitim bruk vil være "en immanent bruk som ikke lenger vil være eksklusiv eller restriktiv, men fullt ut affirmativ, ikke-restriktiv og inklusiv. [...] Det gjentatte «eller... eller» fremfor «Enten/eller»" (AØ:86). Dette er den schizoide anvendelsen av registreringssyntesen. Når partialobjektene fortolkes som ødipale representasjoner, reduseres registreringsapparatets mangfoldige muligheter til kun to. Den disjunktive syntesesens distribusjon av tegn på Kroppen uten Organers overflate, som i utgangspunktet er uendelig i alle retninger (enten... eller... eller begge... eller noe annet... eller noe tredje osv.), reduseres til *enten* mamma *eller* pappa. Dermed er det kun mamma eller pappa som kan fungere som identifikasjonsobjekter for subjektet. Enten blir man liksom pappa, og finner en hustru som erstatning for mamma, eller vice versa. Følgelig finnes det kun to mulig utfall av Ødipus-komplekset: "Naturlig sunn" løsning gjennom identifikasjon og imitasjon, eller fiksering og nevrose, eventuelt psykose. Deleuze og Guattari hevder at for det schizoide subjektet, som ikke lar seg ødipalisere, finnes det mange andre inklusive og ikke-restriktive identifikasjonsobjekter, som schizo-subjektet produserer og identifiserer seg med underveis:

Nijinskij skrev «Jeg er Gud jeg var ikke Gud jeg er Guds klovn. Jeg er Apis. Jeg er en Egypter. Jeg er en rødhudet indianer. Jeg er en neger. Jeg er en kineser. Jeg er en japaner. Jeg er en utlending, en fremmed en ukjent. Jeg er en sjøfugl. Jeg er en landfugl. Jeg er Tolstojs tre. Jeg er Tolstojs røtter... Jeg er ektemann og hustru. Jeg elsker min kone. Jeg elsker min ektemann.» Det som teller, er ikke de foreldremessige betegnelse, ei heller de rasemessige eller guddommelige. Det er kun bruken av dem som betyr noe. Intet betydningsproblem, men utelukkende et bruksproblem. (AØ:88)

Videre hevder Deleuze og Guattari at "*Den nomadiske og flertydige bruk* av konjunktive synteser står i motsetning til *den segregerende og bi-entydige bruk* (AØ:117). Kapitalismens delegering av reproduksjon til kjernefamilien betyr også en segregering av kjernefamilien fra resten av samfunnet. Et mikrokosmos som tilsynelatende er adskilt, segregert. Dette innebærer at det ødipaliserte subjektet kun kan finne begjærsobjekter innenfor kjernefamiliens mikrokosmos. Enten begjærer man mamma, eller pappa, avhengig av hvem man identifiserer seg med gjennom bruken av den

disjunktive syntesen. Men dette er ikke en legitim bruk. "Vi så i den tredje syntesen [...] hvordan kroppen uten organer i virkeligheten var et egg, krysset av akser, stripet opp av soner [...] Det dreier seg om intensitetsforhold som subjektet gjennomgår" (AØ:95). Subjektet produseres av den konjunktive syntesen, og konsumerer de registreringene det passerer på den organløse kropps overflate. Det ødipaliserte subjektet er ikke nomadisk men fiksert. Det schizoide subjektet tar begjærproduksjonen på alvor, og motsetter seg alle stivnede kanaliseringer og fikserte representasjoner. Det produserte subjektet er av natur nomadisk og proteusaktig.

Illegitim bruk av den konjunktive syntesen reduserer begjærsubjektene til to: Jeg vil ha mor/Jeg vil ha far. Illegitim bruk av den disjunktive syntesen reduserer de mulige identifikasjonsobjektene til to: Jeg kan bli som mor/Jeg kan bli som far. Illegitim bruk av den koblende syntesen reduserer alle partialobjekter til representanter for totale objekter: Dette må bety mor/dette representerer far. Psykoanalysens illegitime bruk av det ubevisstes tre synteser, innebærer at begjæret "på samme tid [mottar] et fast subjekt, et spesifisert jeg med det ene eller det andre kjønn, og totale objekter determinert som hele personer" (AØ:80).

### **Deterritorialisering og reterritorialisering**

Begrepsparet deterritorialisering og reterritorialisering er uløselig knyttet til hverandre, i den forstand at enhver deterritorialisering etterfølges av en reterritorialisering. Bokstavelig talt omhandler begrepene transformasjonen av et landområde – et territorium – med dertilhørende konnotasjoner til makt, erobring og underleggelse. Deterritorialisering kan tenkes som en dekonstruksjon eller dekoding av eksisterende betydninger, mens reterritorialisering kan tenkes som en rekonstruksjon *på en ny måte*, men det trenger ikke nødvendigvis dreie seg om et geografisk territorium. I *What is philosophy?* spør forfatterne om det ikke også finnes territorier og deterritorialiseringer som ikke bare er fysiske og mentale, men også spirituelle? (Deleuze og Guattari 1994B:68). Vi kan tenke oss Romerrikets tilegnelse av den greske mytologien som en prosess av de- og reterritorialisering. På samme måte kan man tenke seg den tidlige kristendommens bibeleksegese som en de- og reterritorialisering av den jødiske Toraen.

I *Anti-Ødipus* handler det om hvordan framveksten av kapitalismen, Marx' historiske materialisme, er et resultat av de- og reterritorialiseringer. Forfatterne beskriver deterritorialiseringprosessen "ikke [som] et lovet og allerede eksisterende

land, men en verden som skapes i takt med sin egen tendens, sin løsrivelse [...] Et aktivt fluktpunkt hvor den revolusjonære maskin, den kunstneriske maskin, den vitenskapelige maskin, den (schizo)analytiske maskin blir deler og biter av hverandre" (AØ:341). Deleuze og Guattari finner et potensial for radikale brudd i deterritorialiseringen, mens reterritoriseringen som oftest er en agent i kapitalismens tjeneste. I *Tusen platåer* skriver de: "Man må tenke deterritorialiseringen som en fullstendig positiv kraft der har grader og tærskler (epistrata), og som alltid er relativ eftersom den har en bagside, en komplementaritet, i reterritoriseringen [...] deterritorialiseringen er alltid determinert i et stratum i forhold til den komplementære reterritorisering" (TP:69-70). Deterritorialisering innebærer at "feltet er åpent" og at muligheten for revolusjonære omveltninger og nye tilblivelser er til stede. Reterritorialiseringen lukker feltet og reetablerer kontrollerende organiseringer. De nye strukturene er, ifølge Deleuze og Guattari, som oftest nye versjoner av de gamle og undertrykkende strukturene. Men det er ikke gitt at det *må* være slik.

I *The Deleuze Dictionary* (2005) foreslår Adrian Parr, at i stedet for å forstå deterritorialiseringen som en destabilisering av det som produserer mening, kan vi forstå prosessen slik: "a transversal process that defines the creativity of an assemblage: a nonlinear and nonfilitative system of relations" (Parr 2005:68).

### **Kroppen uten Organer**

Den Organløse Kropp/Kroppen uten Organer er som nevnt det ubevisstes registreringsapparat. På samme tid er det også en tenkt ekstremtilstand subjektet kan befinne seg i. Schizoen som ikke lar seg ødipalisere, som ikke er tilfreds med den ødipale trekantens begrensede alternativer, kan velge å trekke seg tilbake til den fulle Organløse Kropp. Deleuze og Guattaris anerkjenner den schizofrenes lidelse. Ødeleggelsen av begjærsmaskinene er en smertefull prosess for den schizofrene og den fulle Kroppen uten Organer er schizo-subjektets laveste intensitetstilstand – den schizofrene som katatoniker:

Kroppen uten organer er mønster for døden. Som forfatterne av skrekkhistorier så utmerket er klar over, er det ikke døden som tjener som modell for katatonien, men den katatoniske schizofrenien som gir en modell for døden. Null-intensitet. Dødens modell oppstår når kroppen uten organer støter organene fra seg og legger dem til side – ingen munn, ingen tunge ingen tenner... inntil selv-mutilasjonen og selvmordet. (AØ:349)

I den andre enden av skalaen finner vi det høy-intensive schizo-subjektet. Den moderne psykiatrien vil hevde, at den schizofrene er en som ikke har noe "jeg" eller ego. Deleuze og Guattari er enig i dette, men patologien oppstår ikke fordi schizoen mangler et "jeg"/ego/subjekt: "hva består vår sykdom i? I Schizofrenien selv, som prosess? Eller kanskje den frenetiske nevrotiseringen vi overlates til, og som psykoanalysen har oppfunnet nye midler for [...] Er det schizofrenien som prosess vi blir syke av, eller er det snarere av prosessens fortsettelse i det uendelige, i tomrommet, en skrekkinngytende opphisselse" (AØ:77). I stedet for å trekke seg tilbake til den fulle Kroppen uten Organer, kan schizo-subjektet forfølge linjene av koblinger og brudd mellom begjærsmaskiner, med en stadig økende hastighet og intensitet:

Det kunne synes som om schizoen frigjør en rå og grenseløs genealogisk materie, hvor han kan plassere seg, innskrive seg og orientere seg på alle kanter og i alle forgreninger på én gang. Han sprenger den ødipale genealogien i luften. Gjennom gradvise relasjoner foretar han absolutte overflyvninger over udelelige distanser. Galskaps-genealogen ruter opp den organløse kroppen med et disjunktivt nettverk. (AØ:88)

Forfatterne hevder, at antipsykiatrikeren R.D. Laing er den eneste som har knyttet det høy-intensive schizo-subjektet til gjennombrudd i stedet for sammenbrudd. Det den revolusjonære skal lære av schizoen, er denne evnen til å nekte å la seg ødipalisere, og å insistere på at ikke-underkastende subjektiveringer er mulige.

Svært få får til det som Laing kaller «gjennombrudd» av denne schizofrene muren eller grensen [...] de fleste nærmer seg muren, og rygger tilbake av forskrekkelse. [...] Dermed blir de ubevegelige, de tier, trekker seg tilbake til kroppen uten organer, nok en territorialitet, men helt ørkenaktig denne gangen [...] en rære undertrykkelse slår ned på dem, og identifiserer dem med hospital-schizoen, den store autisten, klinisk entitet som «mangler Ødipus». (AØ:149)

For Deleuze og Guattari befinner *alle* subjekter (friske, syke, nevrotikere, psykotikere, fascister, revolusjonære, katatonikere, schizofrene) seg et eller annet sted langs denne intensitetsskalaen. Skalaen går fra 0 – som er fullstendig tilbaketrekning til den fulle organløse kroppen – til n'te potens – som er den schizofrene begjærproduksjonsprosessen; den ultimate begjærproduksjon som har løpt løpsk.



### III

## Territorium og libidinale investeringer

### 1996 – Costa del Sol

Det historiske rommet som handlingen i *Cocaine Nights* utspiller seg innenfor, lar seg tidfeste til året 1996. Romanen er sparsom med tidsreferanser, men det finnes noen opplysninger som hjelper oss på vei. Brannen i ekteparet Hollingers herskapshus, som i tillegg til å ha krevd fem menneskeliv er selve utgangspunktet for plotet i romanen, tidfestes: "in the evening of 15 [sic] June, by coincidence the Queen's official birthday" (CN:33). Datoen for den offisielle britiske markeringen er ikke identisk med dronningens faktiske fødselsdag, men faller etter tradisjonen alltid på den første, andre eller tredje lørdagen i juni måned. I 1996, som dessuten er romanens utgivelsesår, falt den femtende juni på månedens tredje lørdag. De to nærmeste alternativene, som passer med dronningens offisielle fødselsdag, er 1991 og 2002. Men på bakgrunn av andre tidsbestemmende opplysninger i boka, kan vi utelukke disse. Bobby Crawford sier for eksempel følgende om hans neste deterritorialiseringsprosjekt: "the first houses here [were] built about five years ago [...] The Residencia Costasol is pure 1990s" (CN:212).

Både Residencia Costasol og byen som to tredjedeler av plotet er lagt til, ferieparadiset Estrella de Mar, er riktignok fiktive steder, men i likhet med det historiske tidsrommet lar også det geografiske rommet hvor handlingen utspiller seg lokalisere med en viss nøyaktighet. Estrella de Mar ligger tjue engelske miles øst for Marbella (CN:17), og ti engelske miles øst for Estrella de Mar ligger Fuengirola (CN:168). Det dreier seg altså om et sted som ligger mellom Marbella og Fuengirola, midt i hjertet av Costa del Sol, et område som er en av Andalusias viktigste inntektskilder og ett av Europas mest populære feriemål. Steds- og tidsavgrænsingen plasserer fortellingen inn i en bestemt historisk og geografisk kontekst, som legger rammene for det territoriet romanen spenner opp.

Dette territoriet er preget av noen bestemte sosiale, økonomiske og kulturelle kodifiseringer, som blir avgjørende for hvordan vi skal lese topografien i romanen. På samme måte som man kan danne seg en kompleks mental forestilling ut fra enkle steds- og tidsanvisninger, som for eksempel "Haight-Ashbury 1967", eller "Teheran 1978",

utgjør "Costa del Sol 1996" et særegent territorium med dertil hørende assosiasjoner og konnotasjoner. Dette danner det kulturelle bakteppet som Estrella de Mar kontrasteres mot. Stedet er ikke som resten av solkysten, og blir blant annet beskrevet mer som Chelsea og Greenwich Village på sekstitallet (CN:43).

Framstillingen av topografien i *Cocaine Nights* innebærer det jeg med Deleuze og Guattari vil kalle for deterritorialiserings- og reterritorialiseringprosesser. Prosessene omfatter hele den spanske solkysten generelt, og Estrella de Mar og Recidencia Costasol spesielt. Som nevnt er Deleuze og Guattaris territorialitetsbegreper uløselig knyttet til hverandre. På det tidspunktet handlingen i *Cocaine Nights* starter, har det allerede funnet sted en deterritorialisering og en reterritorialisering av Estrella de Mar. Denne forutgående territorialiseringsprosessen fungerer som et a priori for de forvandlingene som finner sted i romanen.

I dette nye territoriet er det ikke lenger de sendentære (eller fastboende) som utgjør den egentlige befolkningen. Den spanske solkysten framstår i romanen som et nytt territorium, hvis begjærsmaskiner hovedsakelig er en mer eller mindre kontinuerlig utskiftende masse av velstående vesteuropeere, midlertidig bosatt i turistenklaver: Ferieparadis-maskiner. Den opprinnelige befolkningen; de bofaste spanjolene, har blitt redusert til en slags moderne pariakaste, på tross av at turistene er i mindretall. Spanjolenes posisjon som innbyggere og lokalbefolkning har blitt sekundær i forhold til deres funksjon som ansatte i turismeindustrien. Gjennom utviklingen av den moderne masseturismen har solkystens topografi forvandlet seg, slik at den i det kronotopiske rommet som romanen konstruerer, framstår som totalt annerledes enn den tradisjonelle rurale kyststripen den en gang var:

White-walled Andalucian pueblos presided over the greens and fairways, fortified villages guarding their pastures, but in fact these miniature townships were purpose-built villa complexes financed by Swiss and German property speculators, the winter homes not of local shepherds but of Düsseldorf ad-men and Zürich television executives. (CN:15)

Dette klasseperspektivet er et viktig utgangspunkt for min lesning av *Cocaine Nights*. Persongalleriet i *Cocaine Nights* består hovedsakelig av velstående nordeuropeere på permanent ferie, ikke backpackere og studenter på interrail. De få karakterene som er spanjoler framstår som representanter for den nye iberiske underklassen. I likhet med de andre puebloene langs solkysten er ikke Estrella de Mar spanjolenes by, og beskrives slik: "a residential retreat for the professional classes of northern Europe" (CN:35).

I denne forbindelse er det verdt å bemerke det anspente forholdet mellom England og Spania vedrørende konflikten om Gibraltar. Den politiske uenigheten om det britiske imperiets siste utpost (CN:9) har gjort den spanske solkysten attraktiv, ikke bare for turister men også for kriminelle. I 1996 var ikke forholdet mellom landenes regjeringer på sitt kjøligste, men på sytti- og åttitallet ble det ikke håndhevet noen utveksling av domfelte mellom landene. Engelske gangstere kunne nyte sitt otium på lik linje med vanlige turister, og kunne fritt handle med illegale midler uten fare for å bli rettsforfulgt, derav predikatet *Costa del Crime*. Solkystens konnotasjoner til kriminalitet er en del av det historisk-kulturelle bakteppe for handlingen i *Cocaine Nights*. Før hovedpersonen i det hele tatt setter sine ben på den spanske solkysten, forestiller han seg området som en merkelig verden befolket av arabiske prinser, pensjonerte gangstere og *Eurotrash* (CN:17).

Når Charles Prentice ankommer Estrella de Mar med intensjoner om å få løslatt sin bror fra Zarzuella fengsel, har han uenigheten vedrørende herredømme over Gibraltar i bakhodet: "I [...] found myself thinking of extradition treaties or, more exactly, their absence" (CN:43). Etter hvert som kriminalitet blir et sentralt motiv i romanen, er det blant annet på bakgrunn av at den spanske solkysten de siste førti år har blitt betraktet som et arnested for blandingskriminelle og uhederlige politikere (CN:261). Romanens forvandling av Costa del Sol er også en forvandling av *Costa del Crime*. Ifølge Deleuze og Guattaris analyse av Marx' materielle historiesyn, har den moderne kapitalistiske samfunnsformasjonen dekodet og deterritorialisert alle kvalitative forskjeller mellom både landområder, materielle verdier og befolkninger. Kapitalen og valutaens universelle aksiomatisering måler alt i en kvantitativ målestokk etter hvilken salgsverdi det har på markedet.

For å forklare de territoriale forvandlingene som utgjør det historiske a priori for de transformasjonene som finner sted i *Cocaine Nights*, kan vi litt forenklet hevde at det gamle forholdet mellom fiskere og borgerskap, har blitt reterritorialisert til å bli et forhold mellom fastboende og turister; et forhold mellom tilbud og etterspørsel som er regulert av markedet; alt er handelsvarer. I forbindelse med det noe humoristiske predikatet *Costa del Crime*, kan vi slå fast at det heller ikke er noen kvalitativ forskjell mellom turistens ærlig tjente kapital, og de kriminelles svarte penger. Kjøpekraft er kjøpekraft på *Costa del Crime*.

Feriebyen Estrella de Mar har en litt annen samfunnsorganisering enn resten av solkysten. I *Cocaine Nights* gjennomgår den spanske solkysten en ny de- og reterritorialiseringssprosess. Vi kan skille mellom Estrella de Mars forvandling, som førstepersonsfortelleren oppdager retrospektivt gjennom analepser i romanens to første deler, og en liknende prosess i nabobyen Residencia Costasol, som hovedpersonen opplever synkront i romanens tredje og siste del. Som vi skal se, er det ikke en utelukkende kapitalistisk drivkraft bak deterritorialiseringen, selv om den etterfølgende reterritorialiseringen ikke overraskende viser seg å være økonomisk motivert. Fra karakteren Bobby Crawfords side er det snakk om et emansipasjonsprosjekt som skal redde befolkningen fra det antidynamiske konfliktfrie liv: "We're building prisons all around the world and calling them luxury condos [...] I can help people to snap the locks" (CN:220). Men for Betty Shand, søstrene Keswick, og andre representanter for den lokale handelsstanden, handler det om dette: "good news for the cash tills. No one lay around watching television, they went out and calmed their nerves by spending money" (CN:323).

Ved hjelp av Deleuze og Guattaris begrepsapparat, kan vi beskrive den sosiale og økonomiske situasjonen i romanen med at det innenfor et gitt socius (på samme måte som i underbevisstheden), alltid vil være en konflikt mellom produktive krefter og et element av antiproduksjon. I den sosiale produksjonens tilfelle er det begjærsmaskinenes direkte libidinale investeringer i det sosiale, politiske og økonomiske felt, som er drivkraften bak prosessene av deterritorialisering og reterritorialisering. Den sosiale maskinens reproduksjon er avhengig av hvilke måter begjærsmaskinenes libido kanaliseres på.

Noe av det første Charles Prentice legger merke til når han ankommer Estrella de Mar, er at stedet ikke stemmer overens med hans egen forestilling om feriebyene langs Costa del Sol: "I asumed it was fish and chips, bingo and cheap sun-oil, all floating on a lake of lager" (CN:44). Estrella de Mar viser seg derimot raskt å være et vitalt og dynamisk samfunn med et blomstrende kulturelt miljø, og en enorm fellesskapsfølelse blant innbyggerne. Fundamentalt forskjellig fra begjærsmaskinene langs resten av solkysten, som er rammet av apatisk inert: "Steeped in sun and sundowners, wandering the golf greens by day, and dozing in front of their satelite television in the evening, the residents of the Costa del Sol lived in an eventless world" (CN:33). I romanen står

Estrella de Mar nærmest i et antitetisk forhold til resten av feriebyene, og blir beskrevet som prototypen for alle framtidige fritidssamfunn (CN:187).

Etter hvert som handlingen i *Cocaine Nights* skrider frem, blir det tydelig at byens vitalitet er et relativt nytt fenomen. I takt med at romanens pseudokrimplot går sin konvensjonelle gang avdekkes samtidig de i utgangspunktet nokså udefinerbare (CN:43) årsakene til Estrella de Mars kreative drivkraft. Tilblivelsen som finner sted i romanen er framkomsten av en ny type samfunn: Et nytt Estrella de Mar, et nytt Residencia Costasol, en ny Costa del Sol, og et potensielt nytt Europa. Tilblivelsen starter med en deterritorialisering av den gamle samfunnsorganiseringen.

Deterritorialiseringen av den etablerte sosiale maskinen innebærer brudd i de eksisterende repressive koblingene innenfor begjærssubjektenes begjærproduksjon, og muliggjør dannelsen av nye koblinger. Dette manifesterer seg blant annet i Estrella de Mars kulturelle oppblomstring og eksplosjonen av kreative krefter. Men Estrella de Mar har ikke alltid vært like levende. Frigjørelsen av det produktive begjæret hos stedets innbyggere, eller gjeninnførelsen av ikke-repressive kanaliseringer, kan knyttes direkte til ansettelsen av Club Nauticos tennisproff: Bobby Crawford. Hans revolusjonerende oppdagelse er starten på deterritorialiseringprosessen. Før jeg beskriver denne nærmere, vil jeg gjøre rede for hvordan den sosiale maskinen organiserer og regulerer begjæret, før Crawfords emansipasjonsprosjekt omkalfatrer systemet.

### **Solkystens inert**

Romanens territorialiseringsprosesser innebærer ikke bare en omkalfatring av hvordan subjektens begjær er organisert, men også endringer i territorienes topografi. Stedenes arkitektoniske utforming er forskjellige, eller har forskjellige funksjoner, innenfor hvert territorium. Det livlige Estrella de Mar kontrasterer den livløse solkysten. Langs Costa del Sol kan omgivelsene tilsynelatende se ut som de fysiske restene av en tidligere historisk realitet. Men på samme måte som de opprinnelige innbyggerne er reterritorialisert til ansatte i turismeindustrien, tjener også topografien samme maskin. "the Costa del Sol lacked even the rudiments of scenic or architectural charm. Sotogrande, I discovered, was a town without either centre or suburbs, and seemed to be little more than a dispersal ground for golf courses and swimming pools" (CN16). Arkitekturen langs Costa del Sol blir framstilt som en slags teatralisert virkelighet, konstruert med en viss hensikt for øye.

I passed an elegant apartment building standing on a scrubby bend of the costal road, the mock-Roman columns and white porticos apparently imported from Las Vegas after a hotel clearance sale [...] an imposing villa with gilded finials like a castellated fairy battlement. Their shadows curved around a white onion-bulb roof, an invasion of new Arab architecture that owned nothing to the Maghreb across the Strait of Gibraltar. The brassy glimmer belonged to the deserted kingdoms of the Persian Gulf, reflected through the garish mirrors of Hollywood design studios, and I thought of the oil company atrium in Dubai that I had walked through a month earlier, pursuing my courtship of an attractive French geologist I was profiling for *L'express*. (CN:16)

I tillegg til å huse den nye befolkningen, fungerer også arkitekturen som samfunnsmessig ferniss i det nye territoriet; det skal være pent å se på. De romerske søylene er et arkitektonisk element med en viss innebyrd. På Costa del Sol har det ingen kvalitativ betydning om søylene er autentiske eller ikke. Ifølge Deleuze og Guattari innebærer den kapitalistiske samfunnsorganiseringen en tilsynelatende universell aksiomatisering. Ingenting kan måles kvalitativt etter symbolverdi, men utelukkende kvantitativt etter salgsverdi. Hvis vi også tar i betraktning den historiske og kulturelle symbolikken som ligger i romerske søyler, er poenget at søylene signaliserer overdådig rikdom. Dette har en bestemt effekt på territoriet, og de begjærsmaskinene som befolker det. Den sosiale produksjonen har visse innvirkninger for hvordan begjærsubjektene organiserer sin begjærproduksjonen. De sosiale maskinene regulerer begjæret på bestemte måter, og i den forstand er solkystens innbyggere produkter av det samfunnet de bor i. Stedets arkitektoniske utforminger kan leses som agenter for den sosiale maskinen, og effektene av de behagelige omgivelsene er også produkt av den sosiale maskinen. *Cocaine Nights'* patologiske subjektiviteter: Valiumknaskende, vodkadrikkende TV-tittere er produsert av den sosiale maskinen. Deleuze og Guattari skriver at "Vårt samfunn produserer schizoer på samme måte som hårsjampo og privatbiler, med den eneste forskjell at schizoene ikke er salgbare" (AØ:261). I vårt tilfelle er en passende parafrasering at solkystens apatiske innbyggere ikke er lønnsomme for den lokale handelsstanden.

De to forfatterne skriver at "begjærproduksjonen er lokaliseringspunktet for urfortrengingen som primær psykisk tvang, mens den sosiale produksjonen er stedet for sosial undertrykkelse (AØ:43). Innenfor kapitalismens samfunnsorganisering er deler av den sosiale reproduksjonen delegert til kjernefamilien, og undertrykkningen er internalisert i subjektens ubevissthet. Ødipus-maskinen opererer innenfor kjernefamiliens mikrokosmos, som var det adskilt fra resten av samfunnet. Men dette er ingen universell og naturlig segregering slik Ødipus-maskinen vil ha oss til å tro.

Kjernefamilien er en relativt ny oppfinnelse som henger sammen med framveksten av den kapitalistiske sosiale formasjonen. Kapitalismens mest effektive sosiale maskin, Ødipus-maskinen, gjør illegitime bruksmåter av det ubevisstes tre synteser, og det samme kan sies om de sosiale maskinene som fungerer langs Ballards Costa del Sol.

I begge tilfellene er det de samme mekanismene som er i sving. "Egentlig er *den sosiale produksjonen bare begjærproduksjonen selv, underlagt bestemte betingelser*" (AØ:39). Et av Deleuze og Guattaris mål med schizoanalysen er å vise hvordan denne sosiale undertrykkingen av begjæret opererer internalisert i selve subjektet: "å analysere de politiske og økonomiske libidinalinvesteringenes spesifikke natur; og derigjennom vise hvordan begjæret i begjærssubjektet kan bli determinert til å ønske sin egen undertrykkelse" (AØ:116). I en parafisering av Wilhelm Reichs *Fascismens massepsykologi* hevder de at "massene har ikke blitt forledet, de har til et gitt tidspunkt og under visse vilkår *ønsket* fascismen, og det er denne perversjonen av massenes begjær det gjelder å forklare" (AØ:40). I *Cocaine Nights* har ikke de undertrykkende kreftene en like tydelig politisk agenda som i Reichs analyse, men med Deleuze og Guattaris begrepsapparat kan vi forklare de apatiske innbyggerne på Costa del Sol. Vi må legge til grunn at de fiktive romankarakterene har en begjærproduksjon som fungerer på samme måte som Deleuze og Guattaris begjærssubjekter.

Ødipus-maskinen produserer kapitalismens begjærsmaskiner. Jeg har valgt å underlegge Ballards framstilling av den spanske solkysten en liknende maskin, men *Cocaine Nights'* fiksjonaliserte Costa del Sol passer ikke helt med kapitalismens Ødipusmaskin. "Ødipus kan appliseres på alt, i den forstand at den sosiale produksjonens agenter og relasjoner, og de libidinøse investeringer som tilsvare dem, blir redusert til familiemessige reproduksjonsfigurer" (AØ:113). Ødipus jobber altså for Kapitalismen. Ifølge Eugene Hollands *Deleuze and Guattaris Anti-Oedipus: Introduction to Schizoanalysis* (1999) er dette Ødipus-maskinens produkter: "obedient ascetic subjects programmed to accept the mediation of capital between their productive life-activity and their own enjoyment of it, who will work for an internalized prohibitive authority and defer gratification until the day they die, the day after retiring" (Holland 2001:55).

Deleuze og Guattari hevder, at subjektene som er underlagt den kapitalistiske samfunnsorganiseringen har internalisert denne utsettelsen av behovstilfredsstillelsen, på en måte som er gunstig for den sosiale reproduksjonen. Etter denne modellen skulle den nye overklassebefolkningen på Costa del Sol være i sin fulle rett til å nyte sin

belønning. De er riktignok pensjonister i slutten av trettiårene som har femti år med lediggang foran seg (CN:180), og har dermed ikke slitt under kapitalismens åk på samme måte som Marx' proletarer eller *Cocaine Nights'* spanjoler, som utgjør den nye underklassen langs solkysten. Forholdet mellom sosial produksjon og antiproduksjon under kapitalismen innebærer en kvantitativ organisering av strømmene av materie og energi: Kapitalen er det universelle aksiom, og puebloenes nye innbyggere har all verdens kjøpekraft: "They sell up and buy their dream house, move everything down to the Costa del Sol. And then what happens" (CN:217)?

Det paradoksale ved disse begjærsmaskinene er at de har alle forutsetninger for å gjøre hva enn de vil med livene sine: Uendelig fritid; ingen økonomiske hindringer; ingen moralske hemninger; absolutt ingenting som står deres vei. De har muligheten til å gjøre hva som helst, nyte sitt otium eller forfølge hver eneste hemmelige drøm eller ambisjon. De velger altså å gjøre absolutt ingenting. "The retirement pueblos lay by the motorway, embalmed in a dream of sun from which they would never awake [...] Here on the Costa del Sol nothing would ever happen again, and the people of the pueblos were already ghosts of themselves" (CN:75). Dette gir en viss indikasjon på at den sosiale maskinen ikke fungerer optimalt. Protagonisten Charles Prentice, som ellers er irriterende blind for hva som faktisk foregår rundt ham, aner allerede på et tidlig tidspunkt i romanen, at solkystens inertie er et produkt av en særlig form for internalisert organisering av subjektene begjær: "I sensed that the Costa del Sol [...] had nothing to do with travel or recreation, but formed a special kind of willed limbo" (CN:34).

### **Costasol-komplekset**

Kapittel nitten har fått navnet "The Costasol Complex". Tittelen peker på kapitlets handling: Bobby Crawford viser Charles Prentice rundt i Estrella de Mars naboby, Residencia Costasol. Byen skiller seg fra det vitale Estrella de Mar på mange måter. Både topografisk, arkitektonisk, kulturelt og intensitetsmessig.

this is a different world. Estrella de Mar was built in the 1970s – open access, street festivals, tourists welcome. Residencia Costasol is pure 1990s. Security rules. Everything is designed around an obsession with crime.'

'I take it there isn't any?'

'None. Absolutely nothing. An illicit thought never disturbs the peace. (CN:212)



Kapittel tittelen alluderer også til Ødipus-komplekset, og antyder dermed at det her er snakk om en eller annen form for ubevisst fortrenging i innbyggernes sinn. På et overordnet nivå dreier det seg om et større problem som gjelder for hele Costa del Sol. Med Deleuze og Guattari vet vi at fortrenging ikke er annet enn en bestemt kanalisering av begjæret: Registrering av fikserte representasjoner på den Organløse Kropp, som så frastøter seg disse "organene", representasjonene for begjærskoblingene. "The sea's only two hundred yards away but none of the villas look out on to the beach. Space is totally internalized..." (CN:210). Med Deleuze og Guattari, finner vi årsaken til at befolkningen på Costa del Sol ikke ønsker annet enn sin egen livløse eksistens, i deres internaliserte maskinelle organisering av begjæret.

Fraværet av initiativ og libido i Residencia Costasol er symptomatisk for hele den solkysten vi møter i *Cocaine Nights*. Solkystens sosiomaterielle vilkår produserer de ulike formene for subjektiviteter som befolker den. I likhet med de ødipaliserte subjektens selvforståelse, er romankarakterenes apati ikke en stille resignasjon ovenfor en ekstern undertrykkende maktinstans, men som Prentice beskriver det: "a special kind of willed limbo" (CN:34). Mens Crawford viser Prentice rundt i Residencia Costasol er det ingen andre mennesker ute i gatene. Det eneste stedet de ser snurten av folk er på den lokale spritsjappa: "The Residencia Costasol's cultural heart" (CN:215). Befolkningen har i det minste fortsatt nok tiltakskraft til å drikke, og Crawford bemerker tørt at albuerefleksen må være den siste som dovner hen (CN:215). Gatene er øde, men Prentice får fort svar på hvor alle innbyggerne befinner seg:

'Charles, be discreet but look in there. You can see what we're up against...'  
Shielding my eyes from the sunlight I gazed into one of the darkened lounges. A three dimensional replica of a painting by Edward Hopper was visible below the awning. The residents, two middle-aged men and a woman in her thirties, sat in the silent room, their faces lit by the trembling glow of a television screen. No expression touched their eyes, as if the dim shadows on the hessian walls around them had long become a satisfactory substitute for thought.

'They're watching TV with the sound turned down', I told Crawford as we strolled along the terrace, past similar groups isolated in their capsules. (CN:215).

Plassert på Deleuze og Guattaris intensitetsskala (som pendler mellom de to tenkte ekstremtilstandene katatonisk null-intensitet og schizo-intensitet i n'te potens), befinner Residencia Costasols begjærmaskiner seg langt nærmere en katatonisk tilstand, enn en schizofren. I likhet med resten av solkysten er befolkningen nærmest for nullintensitetssubjekter å regne. Det eneste stedet hvor begjærssubjektene synes å

befinne seg i mot andre enden av skalaen er i Estrella de Mar.

”Det ubevisste reiser ingen meningsproblemer, kun bruksproblemer. Spørsmålet om begjæret lyder ikke «Hva vil det si?», men «*hvordan fungerer det?*» (AØ:121). Hvordan kan det ha seg at Costa del Sols populasjon framstår som katatonikere, mens innbyggerne i Estrella de Mar er så fulle av liv? Hva er det som skjer innenfor subjektens begjærsproduksjon? Charles Prentice foreslår: ”They’re too old? Or too lazy to bother? Doing nothing may secretly be just what they wanted” (CN:217). Bobby Crawford er av en annen oppfatning:

But that isn’t what they wanted. Plot for plot, villa for villa, the Residencia Costasol is far more expensive than similar developments in Calahonda and Los Monteros. They paid a fat extra premium to have all these sports facilities and leisure clubs. Anyway the people here are not that old. This isn’t a geriatric ward. Most of them are on the right side of fifty – they took early retirement, cashed in their share options or sold their partnerships, made the most of a golden handshake. (CN:217-218)

Denne livløse befolkningen står i kontrast til de sprudlende innbyggerne i Estrella de Mar. David Hennessy reflekterer over denne forskjellen i kapittel fire, og bemerker at i Estrella de Mar, kan man ikke unngå å bli fanget opp av stedets intense vitalitet:

The people of the pueblos [...] Brain-death disguised as a hundred miles of white cement. Estrella de Mar is more like Chelsea or Greenwich Village in the 1960s. There are theatre and film clubs, a choral society, cordon bleu classes. Sometimes I dream of pure idleness, but not a hope. Stand still for a moment, and you find yourself roped into a revival of *Waiting for Godot*. (CN:43)

Det er en markant forskjell mellom hvordan det sosiale maskineriet organiserer og kanalisere subjektens begjær i Estrella de Mar og i Residencia Costasol. Det kanaliserte begjæret og dets objekter er avhengig av hvilken bruk som gjøres av de tre syntesene. Denne bruken kan være legitim eller illegitim. ”Hvilke konneksjoner dreier det seg om, hvilke disjunksjoner, og hvilken bruk gjøres det av syntesene? «Det» representerer ingenting, men det produserer. Det betyr ingenting, men det fungerer” (AØ:121). Jamfør forfatterens fabrikkmodell over den menneskelige psyken, blir meningsspørsmålet intet annet enn et spørsmål om bruksmåte. Med andre ord: På hvilke måter anvender den sosiale maskinen de tre syntesene i subjektens begjærsproduksjon? Mening er ikke annet enn bruk, og ”den blir et fast prinsipp bare dersom vi disponerer over *immanente kriterier* i stand til å determinere de legitime bruksmåtene i motsetning til de illegitime” (AØ:121). Hvordan disse kriteriene allerede ligger immanent i begjærsproduksjonen, og hvordan Ødipus-maskinen gjør illegitim

bruk av syntesene, er beskrevet tidligere i metodekapittelet. Det kan likevel være på sin plass med en kort resymé:

For det første står en partiell og ikke-spesifikk bruk av de konnektive syntesene i motsetning til en spesifikk, helhetlig og ødipal bruk. [...] For det andre står en inklusiv og ikke-restriktiv bruk av [de disjunktive] syntesene i motsetning til deres ødipale eksklusive og restriktive bruk. [...] For det tredje står en nomadisk og flertydig bruk av de konjunktive i motsetning til en segregerende og bi-entydige bruk. (AØ:122)

De sosiale maskinene vi finner i *Cocaine Nights* gjør, på samme måte som Deleuze og Guattaris Ødipusmaskin, illegitim bruk av de tre syntesene. I vårt tilfelle er et av de mest konstruktive begrepene vi kan hente ut fra forfatterens verktøykasse idéen om det *forskjøvede representerte*: "Loven forteller oss: Du skal ikke ekte din mor og du skal ikke drepe din far. Og vi, lydige subjekter som vi er, vi sier til oss selv: *Det er altså det jeg hadde lyst til!* [...] Dette er en typisk paralogisme [...] som vi vil kalle *forskyvning*" (AØ:127). Ifølge schizoanalysen presenterer Ødipus-maskinens lov begjæret for et forskjøvet bilde av hva det vil ha. Det er farens lov som skaper mor som et forbudt begjærsobjekt.

### **Ødipus-kompleksets representasjonselementer**

Ifølge Deleuze og Guattari er ikke Ødipus-komplekset et naturlig og universelt system, slik Freud og psykoanalysen vil ha oss til å tro, men derimot en del av et tegnsystem som er gjenstand for fortolkning. I Michel Foucaults forord til *Anti-Ødipus* gjør han oss oppmerksom på, at mens verket hovedsakelig er en kritikk av Freud og Marx, innebar datidens intellektuelle akademiske diskurs i Frankrike, også at "man var pålagt å omgås tegnsystemet – signifikanten – med største respekt" (AØ:7). I genealogien over Ødipus-kompleksets tilblivelse, setter forfatterne opp Ødipus som en tredelt representasjonsstruktur. En struktur nærmest tilsvarende det tredelte tegnet vi finner i Charles Sanders Peirces tegnteori.

Peirces semiologi er et alternativ til Ferdinand Saussures semiotikk. Mens Saussure deler tegnet mellom innhold og uttrykk – signifikat og signifikant – som til sammen peker mot en referent, og hvor forholdet mellom tegnets to sider er arbitrært, inneholder Peirces modell i tillegg et tredje element. For Peirce er forholdet mellom tegnet og referenten avhengig av en interpretant, som fungerer som en fortolkende tredje del. Peirces trekantmodell består følgende tre sider: *Tegn*, eller det betegnende (noenlunde tilsvarende Saussures signifikant); *Referent*, eller det betegnede (noenlunde

tilsvarende Saussures signifikat); og *Interpretant*, eller den betegnede (som ikke har noe tilsvarende hos Saussure).

Strukturen er i samsvar med psykoanalysens "hellige treenighet"; mamma-pappa-meg. Schizoanalysen presenterer også en trekantet tegnteori, men Deleuze og Guattari har en annen terminologi enn Peirce: "representasjonen inneholder tre instanser: *den fortrenkte representant*, *den fortrengende representasjon*, *det forskjøvede representerte*" (AØ:179). Trekanten tilsvarende henholdsvis Peirces referent, tegn og interpretant. I en gjennomgang av Marx' historiske materialisme, viser Deleuze og Guattari hvordan incestforbudet har besatt ulike posisjoner i representasjonens tre elementer, før Ødipus i den moderne kapitalismen fullfører "sin vandring i representasjonens dybde-elementer" (AØ:285). Under kapitalismens sosiale produksjon okkuperer Ødipus alle de tre delene av representasjonen.

I Ødipus-maskinens representasjonssystem er Ødipus-komplekset *den fortrengende representasjon*. Incestforbudet – Farens Lov – er det *forskjøvede representerte*. Med Peirces terminologi er Loven interpretanten som fortolker forholdet mellom tegn og referent. Referenten, det Deleuze og Guattari kaller for *den fortrenkte representant*, blir dermed det ødipale begjæret etter mor. Den fortrenkte representant er representant for begjæret, og paralogismen *forskyvning* gir begjæret et forskjøvet bilde av hva det vil ha, et malplassert begjærsobjekt: "Ødipus er det bedragerske bildet som begjæret lar seg lure av (Det er dette du ville! Avkodede strømmer! Det var incesten!)" (AØ:179).

### **Costasol-kompleksets representasjonselementer**

Vi kan bruke den samme trekantstrukturen for å illustrere hvordan de anemiske subjektivitetene i *Cocaine Nights* har kanalisert sitt begjær. Like etter at Prentice har oppdaget at innbyggerne i Residencia Costasol har trukket seg tilbake til sine leiligheter innser han: "we were witnessing an intense inward migration" (CN:216). Det som befinner seg innefor hjemmets fire vegger er riktignok en form for territorialitet, men dette landskapet er nærmest like ørkenaktig som katatonikerens tilbaketrekning til den fulle Kroppen uten Organer.

Dersom representasjonen alltid er en fortrenking og undertrykking av begjærsproduksjonen, er det imidlertid på svært forskjellige måter, alt etter hvilken sosial formasjon som tas i betraktning. Representasjonssystemet har tre elementer som varierer i dybden: den fortrenkte representant, den fortrengende representasjon, og det

forskjøvede representerte. Men instansene som vil effektivere dem er selv varierende, det er migrasjoner i systemet. (AØ:197)

Residencia Costasol er konstruert rundt en fanatisk fiksering på trygghet og sikkerhet, og i likhet med innbyggernes livløshet, er også stedets arkitektoniske utforming symptomatisk for resten av solkysten. "Town-scapes are changing. The open-plan cities belong to the past – no more *ramblas*, no more pedestrian precincts, no more left banks or Latin quarters. We're moving into the age of security grilles and defensible space. As for living, our surveillance cameras can do that for us. People are locking their doors and turning off their nervous systems" (CN:219). Vi finner den samme trygghetsnarkomanien i det livlige Estrella de Mar: "Razor-glass topped almost every wall, and security cameras maintained their endless vigil over garages and front doors as if an army of housebreakers roamed the streets after nightfall" (CN:135). I motsetning til Residencia Costasol er ikke Estrella de Mar i utgangspunktet designet på denne måten. Overvåkning og kontroll har kommet til etter hvert, ettersom stedet har blitt forvandlet fra fiskelandsby til ferieparadis-maskin: "The old town by the harbour had been pleasantly bijouized, the fishermen's cottages converted to wine bars and antique shops" (CN:36). Residencia Costasol er derimot konstruert på denne måten fra starten av: "Pure 1990s. Security rules. Everything is designed around an obsession with crime" (CN:212).

Hvis vi setter opp hva som utgjør dybdeelementene i solkystens representasjonssystem etter samme modell som Ødipus-maskinen, får vi som tegn, signifikant, eller den *fortrengende representasjon*, det vi kan kalle for Costasol-komplekset: En form for begjærsorganisering, fortrenging eller kanalisering, som de katatoniske begjærssubjektene har underkastet seg. Som interpretant, eller det *forskjøvede representerte*, kan vi sette opp Trygghetssamfunnet: Overvåkning, kontroll og regulering.<sup>12</sup> Eksplisitte og implisitte forbud mot alle former for grenseoverskridende og sosialt uakseptabel adferd. Dette forskjøvede representerte forsyner

---

<sup>12</sup> Det kunne være fristende å kalle Costasol-kompleksets forskjøvede representerte for *Kontrollsamfunnet* i stedet for *Trygghetssamfunnet*. Dette ville imidlertid krevd en omstendelig redegjørelse av forskjellen mellom *Cocaine Nights* ferieparadis-maskiner og det regimet som etterfølger Michel Foucaults disiplinsamfunn, beskrevet av Deleuze i hans "Postskriptum over kontrollsamfunnene" (Første gang publisert mai 1990 i *L'Autre journal*, no. 1). Enklavene er lukket og kontrollert, men Crawfords emansipasjonsprosjekt oppstår ikke i de sonene som unnslipper kontrollen, snarere tvert i mot. Selviscenesettelsene er avhengig av et observerende publikum. Av plasshensyn nøyer jeg meg med denne fotnoten.

begjærssubjektene med et konstruert bilde av hva som er begjærets objekt. I vårt tilfelle, blir da *den fortrenkte representant*, jamfør forskyvningens syllogisme, ønsket om grenseoverskridende adferd: Så det er et farlig, dynamisk og riskofyllt liv jeg ønsker! Det var dét det var!

### **Costasol-kompleksets illegitime bruk av det ubevisstes tre synteser**

*Den fortrenkte representant* er representant for begjæret. Dette begjæret etter grenseoverskridende adferd har ingen muligheter for å finne sin realisering i solkystens befestede enklaver. Puebloenes defensive nervesystem bestående av sikkerhetsalarmer og overvåkningskameraer (CN:159) kontrollerer og forhindrer alle former for grenseoverskridende adferd (CN:180). En betydelig del av dette territoriet er investert med intensjoner om å sikre innbyggernes trygghet. Solkysten er gjennomovervåket, men det er ikke den spanske utøvede statsmakt som står for denne trygghetsgarantien. Derimot sikres enklavene av sine egne valgte "byråd" og frivillige politistyrker (altså borgervern) (CN:90). Trygghetssamfunnet handler ikke bare om å sikre innbyggernes materielle verdier. Tryggheten blir i minst like stor grad ivaretatt, ved at utenforstående fortsettes å holdes utenfor: "volunteer security patrols kept the sun-coast riff-raff from an access to the complex" (CN:289). Slik opprettholdes statusforskjellene mellom det nye territoriets innbyggere og den opprinnelige lokalbefolkningen.

Den utenforstående spanske politimannen Cabrera finner dette bemerkelsesverdig: "Compared with the rest of the Costa del Sol, there is almost no crime here. No burglaries, no car thefts, no drugs. [...] that is why we are happy to leave the policing to your volunteer force" (CN:158). Enklavene ligger ikke *de jure* utenfor den spanske stat, men så lenge ingenting forstyrrer den allmenne spanske ro og orden, er enklavene overlatt til sitt eget selvstyre, og fungerer *de facto* nærmest som suverener. Puebloene har en annen samfunnsorganisering enn det øvrige Spania.

Ødipus [...] forutsetter [...] en bestemt form for libidinøs investering av det sosiale feltet, av produksjonen og dannelsen av dette feltet. Det finnes ikke noen individuell Ødipus mer enn det finnes individuell fantasi. Ødipus er et middel for integrasjon i gruppen, både i den adaptive formen for dens reproduksjon, som fører den fra den ene generasjonen over i den andre, og i dens utilpassede nevrotiske staser, som blokkerer begjæret gjennom planlagte blindveier. Ødipus florerer også i underkastede grupper, hvor en etablert orden er investert gjennom gruppens egne repressive former. [min kursivering] (AØ:115)

Deleuze og Guattari snakker her om Ødipus-maskinen, men det er en Trygghets-maskin som er i sving langs *Cocaine Nights'* Costa del Sol. Begge maskinene innebærer en

illegitim bruk av det ubevisstes tre synteser. I vårt tilfelle er det snakk om en "segregerende bruk av de konjunktive syntesene i det ubevisste som [...] utgjør et uforlignelig våpen i den herskende klassens tjeneste: Det er denne bruken som utgjør følelsen av «å være en av oss», å være en del av en overlege rase, truet av ytre fiender (AØ:115).

På samme måte som kapitalismens delegering av reproduksjon til kjernefamilien (og kjernefamiliens segregering fra resten av samfunnet), reduserer det ødipaliserte subjektets begjærsobjekter til kun to; mamma eller pappa, og dermed reduserer subjektets mangfoldige nomadiske muligheter til étt fiksert ego, fungerer befestningen av puebloene som et middel for fiksering av innbyggernes identitet: "Crimes took place in abundance, yet Cabrera knew nothing of them, since the residents of Estrella de Mar never reported them to the Spanish police. For reasons of their own they kept silent, fortifying their homes and businesses as if playing an elaborate and dangerous game" (CN:159). Det er en segregerende bruk som er like restriktiv som Ødipus-maskinens binære pappa-mamma.

Ifølge Deleuze og Guattari stammer alle fikserte subjektiviteter fra en illegitim bruk av den konjunktive syntesen, da det umuliggjør det produserte subjektets nomadiske og proteusaktige natur. Det ødipaliserte subjektets mulige identifikasjons- og begjærsobjekter er enten mamma eller pappa; enten det forbudte objektet eller håndheveren av forbudet. For innbyggerne i Estrella de Mar og Residencia Costasol er det en også motsetning mellom "oss" og "dem". Vi som retter oss etter forbudet, og de som kunne tenkes å bryte det. "This coast is a hotbed of petty criminals and crooked politicians [...] But they're Spanish and Maghrebian. The Mediterranean shoreline is a foreign country to them. The real natives of the Costa del Sol are the British and French and Germans. Honest and law abiding to the last man, woman and Rottweiler" (CN:261).

Adskillelsen fra resten av solkysten involverer derfor også en illegitim bruk av den disjunktive og den konnektive syntesen. Som identifikasjonsobjekter har man kun de som er innenfor og de som er utenfor. Kun de som er utenfor kan være i stand til å bryte Loven, true sikkerheten. Den segregerende bruken av den disjunktive syntesen henger sammen med puebloenes adskillelse. Hvis de disjunktive registreringene på Kroppen uten Organer er enten det ene eller det andre; *enten* mamma *eller* pappa er det snakk om en eksklusiv og restriktiv bruk av den disjunktive syntesen. Den binære motsetningen oss/dem reduserer registreringsapparatets mangfoldige muligheter til

kun to. Alternativet til denne segregerende bruken av den disjunktive syntesen er det schizoide *enten... eller... eller noe annet... eller noe tredje...* og så videre. Deleuze og Guattaris Schizo utforsker nomadiske subjektiviteter som er ikke-restriktive. *Cocaine Nights'* Costasol-kompleks utelukker også muligheten for nomadiske subjektiviteter. Enten er man en del av den nye overklassen med alt det innebærer av patologisk lav-intensitet, eller så befinner man seg utenfor. Muligens med en høyere grad av intensitet, men uten tilgang til puebloenes trygge samfunn.

Costasol-kompleksets illegitime bruk av syntesene ”betegner hele personer som ikke eksisterer forut for forbudene som grunnlegger dem” (AØ:89). Samtidig blir alle begjærskoblingene som registreres som tegn på den Organløse Kroppens overflate, fortolket via representasjonssystemets tre elementer. Er subjektene handlinger grenseoverskridende adferd (CN:180)? Eller er det snakk om akseptert og regulert oppførsel, i samsvar med de sosiale normene som kjennetegner prototypen på framtidens fritidssamfunn (CN:187)? Ifølge Eugene Hollands lesning av *Anti-Ødipus* er enhver fiksert representasjon, prohibitiv eller ikke, et vrengebilde av begjærets sanne proteusaktige natur (Holland 1999:38).

En psykoanalytisk syllogisme som, ifølge Deleuze og Guattari, henger sammen med forskyvningen av begjæret, er den såkalte *double-bind* eller den dobbelte blindvei: ”den simultane utsendelsen av to slags budskap, der det ene motsier det andre [...] eksempelvis faren som sier til sønnen «kom igjen, kritiser meg», men som med et sterkt *understatement* samtidig signaliserer at all substansiell kritikk, i det minste en viss form for kritikk, vil bli dårlig mottatt” (AØ:90). Dette er en eksklusiv disjunksjon, per definisjon illegitim ifølge schizoanalysen. Enten løser man Ødipus-komplekset på en normal måte og imiterer sin far/mor, eller så flykter man inn i fikseringens nevrosen. ”Om en schizo her blir produsert som en størrelse, er det kun som det eneste middel til å komme ut av dette dobbelte spor, der normaliteten er like mye en blindvei som nevrosen er det, løsningen er like blokkert som problemet: Altså trekker man seg tilbake til den organløse kroppen” (AØ:90-91).

Costasol-komplekset presenterer solkystens begjærssubjekter for den samme dobbelte blindvei som Ødipus-maskinen. Det *forskjøvede representerte* (Trygghetssamfunnet) forbyr all form for grenseoverskridende adferd, mens *den fortrengte representant* (representanten for begjæret) blir nettopp et begjær etter slik adferd. Trygghetssamfunnet fanger innbyggernes begjær slik at de eneste



representasjoner av begjærskoblinger på subjektene Organløse Kropper, er slike som opprettholder og sikrer en stadig reproduksjon av samfunnsformen. Men det konfliktfrie liv er et kjedelig liv. Det er ingen libido i gatene. Crawford har oppdaget dette: "It's the *fourth world*, Charles. The one waiting to take over everything" (CN:216).

Når den internaliserte undertrykkningen av begjæret er organisert slik at innbyggerne kun ønsker å opprettholde status quo, berøves også samfunnet for all dynamikk. Resultatet er dette: "lingering malaise [...] beach fatigue pretty much endemic to the Costas" (CN:205).<sup>13</sup> Den sosiale produksjon og reproduksjon er låst fast. I likhet med Ødipus-maskinen reproducerer også Costasol-komplekset seg selv. Som nevnt er de territoriale forvandlingene av Costa del Sol også en transformasjon av Costa del Crime, og Trygghetssamfunnet produserer lydige subjektiviteter: "Even the East End crooks grow honest when they settle here" (CN:261). Schizo-subjektet som nekter å la seg ødipalisere, kan enten trekke seg tilbake til den fulle Kroppen uten Organer – bli autist, katatoniker – eller det kan "bryte gjennom muren" og maksimere begjærproduksjonen til det ekstreme. En "galskap" som er like an-ødipal som katatonien, men som innebærer en intensitet i n'te potens, og som ikke mangler noe, minst av alt Ødipus.

De livløse begjærssubjektene i *Cocaine Nights* har ingen muligheter for å få utløp for *sitt* begjær. Gjennom Costasol-komplekset har Trygghetssamfunnet eliminert alle muligheter for grenseoverskridende adferd. Dermed har de som eneste valgmulighet, å bli katatoniske tv-tittere, som døyver begjærets søte kløe i sentralnervesystemet med alkohol og Valium; nervegift og psykofarmiske hemmere av nevrotransmitter mellom synapsene. Men én av dem finner et alternativ som ligger nærmere schizoens ende av intensitetsskalaen enn katatonikerens nullintensitet.

### **Deterritorialisering: Bobby Crawford**

Bobby Crawford har snublet over en løsning på Costasol-komplekset: "He tripped across it in despair. I remember how he paced those empty courts, playing endless games with his serving machine. One afternoon he left the club in disgust and spent a few hours stealing cars and shoplifting. Perhaps it was coincidence, but the next morning two tennis lessons were booked" (CN:181). Noe har gjort at disse to subjektene vender

---

<sup>13</sup> Denne tilstanden beskrives også i "Studio 5, The Stars" fra *Vermillion Sands*: "Most of us were suffering from various degrees of beach fatigue, that cronic malaise which exiles the victim to a limbo of endless sunbathing, dark glasses and afternoon terraces." (Kindle-location: 2274 av 3313).

tilbake fra selvmedisineringens og tv-skjermens katatoniske hjemme-ørken. Hva er det som har vekket disse begjærssubjektenes libido? "Fortrengingen er slik at undertrykkelsen blir gjenstand for begjær, og slutter å være bevisst: og den innfører et etterfølgende begjær, et forfalsket bilde av sitt eget objekt, som gir det en tilsynelatende uavhengighet" (AØ:132).

Costasol-kompleksets *forskjøvede representerte* fungerer for godt. Trygghetssamfunnet produserer *den fortrengte representant*, begjæret etter dynamikk og fare, men samtidig forhindrer det at begjæret kan oppfylles. Crawford's løsning er å gjeninnføre en form for trussel i samfunnet. En følelse av at "det er noen blant oss som kan komme til å utøve vold mot oss". Det er fortsatt snakk om en illegitim bruk av det ubevisstes tre synteser, jamfør Deleuze og Guattaris immanente kriterier. Crawford investerer territoriet med en illusjon av at "dem" er blant "oss". Men "dem" er fortsatt nektet adgang til enklavene.

Crawford's medisin mot katatoni og inertie er porsjonerte doser av simulert vold, kriminalitet og grenseoverskridende adferd: "activities that aren't necessarily illegal, but provoke us and tap our need for strong emotion, quicken the nervous system and jump the synapses deadened by leisure and inaction" (CN:180). Det handler om å innføre et faremoment i samfunnet. Denne muligheten av en ytre fare er imidlertid ikke ekte men simulert. Ikke desto mindre er virkningen god nok. Spørsmålet som kjent ikke *hva betyr det? Men hvordan virker det?* I Residencia Costasols tilfelle har vi tilgang til hvordan det fungerer gjennom et synkront hendelsesforløp:

We continued to make our calls, threading our way through the quiet avenues of Residencia Costasol like a shuttle waving a rouge pattern across the sedate tapestry. Crawford pretended to visit the properties at random, but I took for granted that he had selected his victims after carrying out a careful survey, picking those who would send out the largest ripples of alarm. I imagined them dozing through the siesta hours as Crawford moved around the rooms below, sabotaging the satellite systems, stealing a jade horse from a coffee table, a Staffordshire figure from the mantelpiece, rifling the desk drawers as if in search of cash or jewellery, creating the illusion that a gang of skilled house-breakers had taken up residence in the Costasol complex. (CN:238)

Innføringen av farlige elementer gir de katatoniske begjærssubjektene en mulighet til å våkne til liv igjen. Trusselen og kriminaliteten er iscenesatt, effekten er reell nok: Subjektene får anledning til å utøve vold. Innbyggernes nystartede borgervern holder det spanske politiets oppmerksomhet på avstand, men samtidig forhindrer de at solkystens utenforstående pøbelpakk får tilgang til ferieparadis-maskinen (CN:289).

Husmødrene leker prostituerte, mennene spiller dop-langere, amatørskuespillerne lager pornofilmer og simulerer voldtekter. Felles for alle aktivitetene er at man setter seg selv på spill, iscenesetter seg selv gjennom vold og sex. Dette peker på begjæret som en livsbejaende livskraft, helt i tråd med Deleuze og Guattaris forståelse av begjæret som menneskets grunnleggende drivkraft, den nietzschianske viljen til liv: Livet vil mer liv! Bobby Crawford sier selv at det simpelthen dreier seg om å gi begjæret anledning til å finne en ny kanalisering: "Where sexual desire is concerned nature already provides the infrastructure. All I'm doing is stimulating the traffic" (CN:259). Og stimulusen *virker* på en helt bestemt måte. Den produserer visse effekter:

Someone shits in your pool, ransacks your bedroom and plays around with your wife's underwear. Now rage and anger is not enough. You're forced to rethink yourself on every level, like a primitive man confronting a hostile universe behind every tree and rock. You're aware of time, chance, the resources of your own imagination. Then someone mugs the woman next door, so you team up with the outraged husband. Crime and vandalism is everywhere. You have to rise above these mindless thugs and the oafish world they inhabit. [...] We form watch committees, elect a local council, take pride in our neighborhoods, join sports clubs and local history societies, rediscover the everyday world we once took for granted. We know that it's more important to be a third-rate painter than to watch a CD-ROM of the Renaissance. Together we begin to thrive and at last find our full potential as individuals and as a community. (CN:244-245)

Bobby Crawford reaktiverer noen intensitetstilstander i begjærssubjektene, som riktignok kan sies å være amoralske, men som den sosiale maskinen, Costasolkomplekset, har kanalisert vekk fra begjærssorganiseringen, med det resultatet at subjektene patologiseres: "When they set up the Costasol complex, there was one ingredient missing" (CN:221). Med andre ord en felles trussel som gruppen kan samle seg til kamp mot. Oss/dem dikotomien gir gruppen et objekt den kan identifisere seg selv i motsetning til, og dermed skapes en felles identitet og en kulturell samhörighet.

Crawfords emansipasjonsprosjekt presenterer begjærssubjektene på Costa del Sol for et alternativ til inertien. Han skal hente subjektene tilbake fra den fulle Kroppen uten Organer. "I intend to wake them up, that's my job Charles – why I was picked I don't know, but I stumbled upon a way of saving people and bringing them back to life" (CN:219). Han ser på seg selv som en slags frelser, som har "blitt valgt" til denne oppgaven: "Crime is the only spur that rouses us. We're fascinated by that "other world" where everything is possible. [...] I'm not talking about crime in the sense Cabrera thinks of it. I mean anything that breaks the rules, sidesteps the social taboos." (CN:245).

Crawfords brudd med den hegemoniske representasjonens forbud sprenger på sett og vis Costasol-komplekset; trekantens rammer: kompleksets tilsynelatende universalitet. Crawfords prosjekt innebærer en deterritorialisering som er revolusjonært motivert: "Charles, this is the way the world is going. You've seen the future and it doesn't work or play" (CN:218).<sup>14</sup> Crawford er mest opptatt å skape noe nytt, frigjøre subjektene og hente dem tilbake til livet igjen: Skape ett brudd med det hegemoniske, en fluktlinje mot noe nytt som ennå ikke er definert.

Deleuze og Guattari skriver at "Det forekommer at et enkelt menneske fungerer som schize-strøm [...] gjennom brudd med den underkastede gruppe som det ekskluderer seg fra eller ekskluderes fra" (AØ:371). Bobby Crawford fungerer som et slikt skisma. I kraft av sin rolle som frigjører og frelser har han distansert seg fra resten av befolkningen. Igjen kan vi minne om David Hennessy beskrivelse: "our tennis professional, though he's far more than that" (CN:45). Når bruddet er gjort, når fluktlinjen er skutt ut, er ikke Crawford opptatt av å "smøre maskineriet". Den oppgaven er delegert til andre agenter, etter hvert også til Charles Prentice: "But now help me, Charles. I need someone to hold the fort for me, keep an eye on the ground and warn me if I'm going to far – the role Frank played at the Club Nautico" (CN:219).

Crawfords oppgave er utelukkende å bringe det deterritorialiserende bruddet, den revolusjonære fluktlinjen, til nye territorialiteter: "For weeks he had spent more and more of his time away from the complex [Residencia Costasol], exploring Colahonda and testing out the possibilities for his tonic regime" (CN:297). Under Bibi Jansens begravelse i kapittel fem forteller han om det kommende prosjektet i Residencia Costasol: "I've been away looking at property along the coast. Betty Shand's itching to open a new sports club" (CN:70). Mens Bobby Crawford fungerer som en nomadisk deterritorialiserende kraft, som skaper fluktlinjer, forandringer og muliggjør tilblivelsen av noe nytt, representerer Elisabeth Shand og co. andre krefter, som er mer opptatt av hvilken betydning forandringene har for omsetningen, enn følgende faktum: "A real community has created itself here. It rose spontaneously out of people's lives" (CN:260).

### **Reterritorialisering: Elizabeth Shand & co.**

Schizoanalysen sier at subjektene internalisering av den sosiale maskinens

---

<sup>14</sup> Replikken kontrasterer Ballards forord til *Vermillion Sands*: "I hope, of the future – not merely that no-one has to work, but that work is the ultimate play, and play the ultimate work" (Ballard 2009, Kindle location: 50 av 3313).

undertrykkelse, alltid skjer med det formål "å danne lydige subjekter og garantere reproduksjonen av den sosiale formasjonen" (AØ:131). For Residencia Costasol – et samfunn som i utgangspunktet har basert all sin organisering rundt handelsvirksomhet – er reproduksjonen av den sosiale maskinen faktisk kontraproduktiv. Enklaven er grunnlagt på en eksklusiv form for turisme og all økonomisk omsetning som hører ferieparadis-maskinene til. For den lokale handelsstanden er det derfor katastrofalt at innbyggernes eneste behov, utover de fundamentale livsnødvendigheter, er vodka, benzodiazepiner og parabolantenner. Ferieparadis-maskinene er *big business* men Costasol-komplekset er rett og slett *bad for business*.

Bobby Crawfords løsning på komplekset er ikke bare frigjørende for subjektene, men også lønnsomt for Elizabeth Shand og hennes medsammensvorne. Selv gir hun følgende beskrivelse av "Crawford-effekten" i Estrella de Mar: "Before Bobby Crawford arrived the whole town was Valiumed out of its mind' [/] 'I imagine business generally was rather slack?' [/] 'Flat on its back. People didn't need anything except another bottle of pills. But they've picked up now.' " (CN:131). På hvilke måter subjektene har "picked up", finner vi eksempler på i Charles Prentices første beskrivelser av Estrella de Mar:

Estrella de Mar, I soon discovered, had a thriving arts community. In the narrow streets above the harbour a parade of commercial galleries showed the latest works of the resort's painters and designers. A nearby arts and crafts centre displayed a selection of modernist costume jewellery, ceramic wares and textiles. The local artists – all, I assumed from their parked Mercedes and Range Rovers, residents of nearby Villas – sat behind their trestle tables like Saturday vendors in the Portobello Road, their confident voices ringing with the accents of Holland Park and the Sixteenth Arrondissement.

Everyone in the town seemed alert and confident. Customers crowded the bookshops and music stores, or scrutinized the racks of foreign newspapers outside the *tabacs*. An adolescent girl in a white bikini crossed the street at the traffic lights, a violin case in one hand, a hamburger in the other. (CN:36-37)

Vi husker Bobby Crawfords påstand om at det er viktigere å være en tredjeklasses amatør-maler enn å bla gjennom en cd-rom om renessansen (CN:245). For de av romanens persongalleri som har økonomiske motivasjoner, er det viktigste at det dannes en etterspørsel etter for eksempel staffeli, lerret og malerkoster. Vitaliteten som tilsynelatende har oppstått spontant i Estrella de Mar er noe man kan tjene penger på.

For at dette skal være lønnsomt i lengden, er det nødvendig å kanalisere den nylig oppståtte vitaliteten i bærekraftige former. Profitten som Crawford-effekten genererer er avhengig av å opprettholde en viss kontroll og organisering, av subjektenes begjærproduksjon. Den revolusjonære deterritorialiseringen må reterritorialiseres til

en kontrollerbar form. Hvis Bobby Crawfords prosjekt tillates å fortsette i ukontrollerte former, vil det i første omgang bety ødeleggelsen av profitten. Sett fra de økonomisk motiverte karakterenes ståsted, er den simulerte volden og kriminaliteten kun lønnsom i visse mengder. For mye vold og kriminalitet vil kunne tiltrekke seg uønsket oppmerksomhet fra det andalusiske politiet, og føre til at lønnsomme bedrifter må stenges på grunn av lovbrudd og fengslinger.

I sin ytterste konsekvens kan Crawfords deterritorialiserende bevegelse føre til den komplette ødeleggelsen av den sosiale organiseringen, den reproduktive sosiale maskinens sammenbrudd. "Begjæret «vil» ikke revolusjonen, men er revolusjonært i seg selv, og det nærmest ufrivillig, gjennom å ville det det vil. [...] en sosial produksjonsform utøver en vesentlig undertrykkelse av begjærsproduksjonen, [...] dessuten [er] begjærsproduksjonen (et «sant» begjær) potensielt [...] i stand til å sprengte i stykker den sosiale formen" (AØ:129).

Bobby Crawfords prosjekt er å vekke subjektivitetens libido til live igjen. Han har ingen interesse av å kontrollere den. Etter at deterritorialiseringsbevegelsen er satt i gang, beveger Crawford seg lengre opp langs solkysten til neste territorium. De frisatte produktive kreftene er overlatt til sin egen proliferasjon. Hvis de får fortsette i det uendelige kunne det tenkes at andre sosiale maskiner oppstår, og tar over for solkystens ekskluderende, klasseskillende ferieparadis-maskiner. Reterritorialiseringsbevegelsens strategi blir dermed å finne ut hvordan man kan holde hjulene i gang, også etter at Crawford har beveget seg videre til nye territorialiteter. Hvordan kan man opprettholde et lønnsomt nivå av simulert vold, uten at det spinner ut av kontroll? I Estrella de Mar ble det gjort på denne måten:

'A great crime was needed, something terrible and spectacular that would bind everyone together, seal them into a sense of guilt that would keep Estrella de Mar going forever. It wasn't enough to remember Bobby Crawford and all the minor crimes he committed – the burglaries and drugs and sex-films. The people of Estrella de Mar had to commit a major crime themselves, something violent and dramatic, up on a hill where everyone could see it, so we'd all feel guilty for ever.'

'But why the Hollingers?'

'Because they were so visible. Anyone would have done, but they had the big house on the hill. They'd begun to cause trouble for Betty Shand, and threatened to bring in the Spanish police. So the finger pointed to them. *Tant pis.*' (CN:317)

Sitatet er fra Paula Hamiltons "salongscene" kapittel tjuesju. Vedrørende mordgâten kan hun avsløre: "There's no single person. They're all in it together – Betty Shand,

Hennessy, the Keswick Sisters, and most of the people you saw at Bibi Jansens funeral” (CN:316). Det kreves altså en slags symbolsk ofring som skal forsegle stammen inn i seg selv (CN:324). Samtidig kreves det at noen påtar seg rollen som synebukk:

We wanted to report Crawford and Betty Shand to the police, but there was no evidence against them. Crawford didn't know we would set fire to the Hollingers house, and he'd taken no part in the planning. If we'd confess to Cabrera all of us would have been charged, and the one person really responsible would have escaped. Frank pleaded guilty to save us. (CN:321)

Reterritorialiseringen fungerer, og I samtale med Cabrera sier Prentice selv: "these dreadful tragedies have their positive side. Since the Hollinger fire people are much more alert to what is going on" (CN:274). Selv om subjektene er mer bevisst det som faktisk foregår rundt dem, er det ingen som kunne tenke seg å avsløre konspirasjonen. Det sosiale maskineriet er for lønnsomt og for produktivt til å la seg ødelegge av at utenforstående krefter blandes inn. Paula Hamilton forklarer: "They had their businesses to run. The Hollinger fire was good news for the cash tills. Nobody lay around watching television, they went out and calmed their nerves by spending money" (CN:323).

Under transformasjonen av Residencia Costasol, sier David Hennessy noe liknende: "Curious how a few robberies can be a boost to business. People get nervous you know, and start shifting their cash around" (CN:229). Samtidig er han ikke positivt innstilt til Prentice idé om å danne borgervern, som skal vekker befolkningen fra den uhyggelige apatien (CN:229). Hennessys argument er: "Do we want them roused? They could develop all sorts of odd enthusiasms" (CN:229). Dr. Irwin Sanger bemerker i kapittel seksten at grenseoverskridende adferd er for alle felles beste (CN:181), men for Shand, Hennessy, Keswick-søstrene m.fl. er det bare hvis den kan tøyles i lønnsomme former.

Kapittel nitten, "The Costasol Complex", avsluttes med at Prentice får øye på en Mercedes med Elisabeth Crawford i: "the car stopped [...], and a moment later David Hennessy and the Keswick sisters emerged from the Thai restaurant. [...] A team was assembling in the central plaza of the Residencia Costasol. Crawford, Elisabeth Shand, Hennessy and the Keswick sisters were coming together." I romanens synkrone framstilling av territoriale forvandlinger, opptrer altså agenten for deterritorialiseringen samtidig og sammen med, agentene for reterritorialiseringen.

I kapittel tjueén drar Prentice og Crawford sammen på en simulert kriminell

rundreise i Residencia Costasol: "creating the illusion that a gang of skilled house-breakers had taken up residence in the Costasol complex. (CN:238), og i neste kapittel, "An end to Amnesia", kan vi lese hvilke effekter disse grenseoverskridende handlingene har på territoriet:

The Marina Players were about to mount their first production, a performance of *The Importance of Being Earnest*, which would alternate with *Who's Afraid of Virginia Woolf?* [...] Green shots of a forgotten metropolitan culture were poking through the property developer's plaster and lath. When the hammers paused briefly from their work I could hear the strains of *Giselle* coming from the gymnasium, where a ballet class of younger wives were practising their *fouettés* and arabesques. They would end the session bouncing in their leotards to a rock number, then lie panting by the swimming pool. In the five weeks since Crawford had taken me on my first tour of the complex a remarkable transformation had occurred. Refurbished restaurants and boutiques had opened in the shopping mall, briskly profitable as they prospered under Elizabeth Shand's steely gaze. An impromptu arts festival had conjured itself from the air, drawing troupes of eager volunteers from the sleepy afternoons. (CN:251-252)

Denne beskrivelsen minner om Prentices første beskrivelser av Estrella de Mar. Samfunnets subjekter har den samme vitaliteten og kreativiteten. Crawfords medisin fungerer. I tilfellet Residencia Costasol går deterritorialiseringen hånd i hånd med reterritorialiseringen. Sagt på en annen måte har den reterritorialisende sosiale maskinen på forhånd tatt høyde for den ustabiliteten og de uromomentene deterritorialiseringen medfører. Hvis mordbrannen som forseglet reterritorialiseringen i Estrella de Mar, oppstod som en reaksjoner motstrategi, mot den ukontrollerte og proliferende deterritorialiseringen, er en tilsvarende symbolsk forsegling allerede planlagt fra begynnelsen av, når det gjelder transformasjonen av Residencia Costasol.

Prentice peker selv på hvem som skal bli offerlammet: "Bobby... Sanger may cause trouble. If he goes to Cabrera the Spanish police will overrun the Residencia and undo everything you've achieved" (CN:310). Crawford er ikke bekymret. Hans prosjekt er allerede over, og har tenkt seg videre for å spre løsningen på Costasol-komplekset til neste territorium, Calahonda. David Hennessy og Elizabeth Shand er derimot svært interessert i Prentices mistanker om at Sanger kan finne på å avsløre de sosiale virkemåtene ovenfor politiinspektør Cabrera (CN:308). Når *Cocaine Nights* slutter med at Crawford, ikke Sanger, ender opp med å bli drept, har det ingen betydning for de reterritorialisende kreftene. Et offerlam er like godt som hvilket som helst annet, det er ingen kvalitativ forskjell. Hva betyr det at Crawford og ikke Sanger blir ofret? Ingenting, men offerhandlingen produserer effekter som virker i overensstemmelse med



hensikten. Paula Hamilton forteller Prentice at

Even if he [Dr. Sanger] did go they'd simply pick someone else - Colonel Lindsay, Lejeune, even you, Charles. The important thing is to sacrifice someone and seal the tribe into itself. [...] Betty Shand and the rest of them have made their decision. He'll [Crawford] move on to other pueblos and other towns, bring them to life and then demand a sacrifice, and always there will be people willing to carrying it out. Listen to me Charles - blood pays for your arts festivals and civic pride... ' (CN:324)

Crawfords død stopper ekspansjon av det revolusjonære deterritorialiseringsprosjektet, men ved at Prentice på samme måte som sin bror påtar seg rollen som syndebukk, fungerer reterritoriseringen av Residencia Costasol. Dermed kan det sosiale maskineriet fortsette å reproducere seg selv, og generere profitt for Elisabeth Shand, Keswick-søstrene og David Hennessy.



## IV

### Form og narrasjon

"Crossing frontiers is my profession. Those strips of no-man's land between the checkpoints always seem such zones of promise, rich with the possibilities of new lives, new scents and affections" (CN:9). Slik åpner *Cocaine Nights*. Romanens to første setninger er en direkte henvisning til et av romanens viktigste tema: Mulighetsbetingelser for grenseoverskridelse og tilblivelsen av noe nytt. Med Deleuze og Guattaris begrepsunivers kan vi si at fluktlinjer, deterritorialiseringer og tilblivelser oppstår i det glatte rommet *mellom* det som er definert og fastlagt. Fremkomsten av det nye er som strøm-brudd som løsriver og danner nye og annerledes koblinger og representasjoner. Charles Prentice krysser ikke bare statsgrensen mellom Gibraltar og Spania, og den territoriale grensen mellom to ulike socius: Costa del Sol og Estrella de Mar/Residencia Costasol. Etter hvert som romanplotet går sin gang krysser han også flere moralske og etiske grenser i sitt eget sinn, og i disse grenseoverskridelsene blir noe nytt til. Dette får katastrofale konsekvenser for hovedpersonen selv. Tittelen på romanens første kapittel, "Frontiers and Fatalities", peker ikke bare på den fysiske grensekryssingen og de fem døde ofrene for mordbrannen. Kapittel tittelen indikerer samtidig at grensekryssing kan være fatalt.

I kraft av sitt yrke som reisejournalist er Charles Prentice en dreven grensekrysser, en profesjonell turist (CN:9). I kombinasjon med deterritorialiseringprosessen vi finner i romanen, skulle mulighetsbetingelsene absolutt være til stedet for tilblivelsen av noe nytt. Imidlertid er det visse aspekter ved romanen som virker i mot dette. Det kan virke som det er en viss spenning mellom form og innhold i romanen. Konstruert rundt en mordbrann låner plotet sjablonger fra kriminalromanen og samtidig utstyres Charles Prentice med flere av tragedieheltenes egenskaper. Både tragedien og krimfortellingen er tradisjonsrike og etablerte sjangre som innebærer visse plotmessige føringer. Både tragedien og (svært ofte) den tradisjonelle kriminalromanen starter sent i et hendelsesforløp, og sjangrenes retrospeksjon utreder og belyser fortiden. En forskjell mellom sjangrene er at tragedien utspiller hendelsesforløpets avsluttende del som dramatisert presens, mens

krimromanen ofte er fortalt i preteritum. I tillegg må tragedien nødvendigvis kunne ut i heltens ulykke, mens detektiven som oftest går seirende ut av krimromanen.

Både tragediehelten og detektiven er begge aktive sannhetssøkere som driver avsløringsprosessen videre: Det er en knute som skal løses; en gåte som skal oppklares; plotet skal gå sin gang. I begge tilfellene dreier det seg om en allerede avsluttet handling som fortelles om i ettertid. I og med at narrasjonen er etterstilt, er utfallet allerede på forhånd gitt. Formen Ballard har valgt i *Cocaine Nights* kan synes å stå i et spenningsforhold til Deleuze og Guattaris tilblivelsesbegrep. Produksjonen av det nye er en kontinuerlig prosess av de- og reterritorialiseringer som aldri avsluttes, men som fortsetter ut i det uendelige, "mot det åpne". Romansjangerens tidsmessige utstrekning innebærer nødvendigvis en begynnelse, en midtdel og en avslutning. Som vi skal se, er framstillingen av hendelser i en bestemt temporal rekkefølge annerledes enn en oppstilling av ting i en bestemt romlig orden. Min tematiske lesning av *Cocaine Nights* legger vekt på romanens territoriale eller topografiske elementer, og disse synes å stå i et produktivt motsetningsforhold til den narratologiske hendelsesrekkefølgen

Handlingen i *Cocaine Nights* blir fortalt gjennom øynene til hovedpersonen Charles Prentice. Han er en tradisjonell førstepersonsforteller som deltar aktivt i romanens diegese. Fraværet av en auctorial fortellerinstans på et ekstradiegetisk nivå medfører at en del aspekter vedrørende romanens tematikk ikke blir forklart eksplisitt gjennom replikker eller beskrivelser. Vi har likevel en viss tilgang til dem gjennom bestemte loci i romandiskursen. Som detektiv forsøker Charles Prentice å avdekke sannheten bak brannen i Mr. og Mrs. Hollingers herskapshus, og denne blir gradvis avslørt etter hvert som plotet utfolder seg. Men denne sannheten skal til slutt vise seg å være noe ganske annet enn det detektiven forestiller seg. Brannatten blir datert til femtende juni (CN:33), og vi får opplyst at rettsaken mot den tiltalte Frank Prentice er satt til femtende oktober, nøyaktig fire måneder etter brannatten (CN:225). Charles Prentice ankommer Estrella de Mar en liten tid etter at broren hans har blitt fengslet, og romanen slutter like før rettsaken starter. Historiens tidsavgrensning kan vi anslå til å være litt i overkant av fire måneder. Narrasjonen i romanen er i all hovedsak synkron i forhold til historien, i alle fall den delen av historien som Charles Prentice deltar i. Rent formelt er de om lag fire månedene romanen spenner over fordelt på tjuen kapitler, men vi kan dele historien inn i tre større deler. Hver har sin særegne narrasjonsmessige funksjon som samsvarer med romanens tematiske deler.

Den første delen kan vi avgrense til kapitlene én til og med seks. Her møter vi en reisejournalist som ankommer et fremmed sted utenfra. I denne delen har førstepersonsfortelleren en betydelig avstand til stedet hvor handlingen forgår, og til de andre karakterene som befolker dette stedet. I del to er journalisten forvandlet til en detektiv, som forsøker å løse en mordgåte ved å infiltrere samfunnet. Detektiven etterforsker spor og samler informasjon fra intervjuobjekter. Avstanden mellom fortelleren og stedet blir mindre, og enklavens subjekter blir ham mindre fremmed. Del to strekker seg fra kapittel syv til og med sytten. Den tredje og siste delen, fra kapittel atten og utover, har elementer av det uunngåelige sluttspillet i et tragedieforløp. Detektiven har mistet sin intuisjon, og på tross av at avstanden til stedet og karakterene nærmest er ikke-eksisterende, går opplysninger og advarsler fra de andre karakterene over hodet på ham. Dette framstår for leseren som tragisk ironi. I tillegg til de hendelsene som vi har mer eller mindre synkron tilgang til gjennom romandiskursen, finner vi også den delen av historien som har funnet sted forut for romanplotet. Mordbrannen samt de- og reterritorialiseringen av Estrella de Mar er hendelser som har skjedd før handlingen i romanen tar til. Opplysninger om denne tiden blir presentert gjennom analepser. Charles Prentice lar seg fortelle om tiden før Bobby Crawford av enkelte av romanens øvrige karakterer.

Forskjellen mellom de tre delene av historien som vi har synkron tilgang til gjennom diskursen kjennetegnes ikke bare ved tematiske og narratologiske brudd. De er også ledsaget av forandringer i hovedpersonens karakterutvikling. Karakteren Charles Prentice framstilles som tre forskjellige typifiserte versjoner av seg selv i de tre delene. Det vi kan beskrive som Charles Prentice prosjekt endrer seg også i tråd med denne typeforandringen. I tillegg er den tredje delen på mange måter en reprise av hendelser som har skjedd fram til dens begynnelse. De- og reterritorialiseringen av Residencia Costasol er nærmest en etterlikning; *re-enactment*; andre oppsetning, av de- og reterritorialiseringen av Estrella de Mar. Men denne gangen er ikke prosessene noe førstepersonsfortelleren må etterforske seg fram til retrospekt, men en prosess han selv aktivt deltar i. På liknende vis blir også vi lesere presentert for en synkron repetisjon av et hendelsesforløp, som vi fram til dette locus i romanen har måttet rekonstruere gjennom romandiskursens anakronier. Del tre spiller opp, vrir og vender på de prosessene romanen har gjort rede for i del én og to.

## Del 1: Reisejournalisten

Kapittel én til og med seks utgjør romanens første del. Her etableres plotet, og vi blir introdusert for hovedpersonen; hans bror; den forferdelige mordbrannen og dens ofre; den vakre spanske solkysten hvortil handlingen er lagt. Hovedpersonens deltakelse i Bibi Jansens begravelse i kapittel 5, "A gathering of the clan", fungerer også som en introduksjon av romanens persongalleri. Her møter vi for første gang "Blanche and Marion Keswick, two jaunty Englishwomen who run the Restaurant du Cap" (CN:60); Bibi Jansens forhenværende kjæreste, "Gunnar Andersson, a young swede who tuned speedboat engines at the marina" (CN:62); "the bar stuart from the Club Nautico, Sonny Gardner" (CN:62); "Elisabeth Shand, Estrella de Mar's most successful businesswoman" (CN:62); "Dr Irwin Sanger, Bibi's psychiatrist" (CN:64:64); "Dr Paula Hamilton [...] A resident physician at the Princess Margaret clinic" (CN:68) og endelig "Bobby Crawford, the Club Nautico's tennis professional"(CN:68). Alle disse skal etter hvert få sin særegne posisjon i de maskinelle konstellasjonene som romanen stiller opp.

Noe som kjennetegner førstepersonsfortelleren i første del av romanen er at han beveger seg som en profesjonell turist. Handlingen starter like etter at Prentice har landet i Gibraltar, det britiske imperiets siste utpost (CN:9). Destinasjonen er ferieparadiset Estrella del Mar. Som reisejournalist er han vant til å fly til alle mulige fjerne steder i verden: "Gibraltar, like the Costa del Sol, was off my beat. I prefer the long-haul flights to Jakarta and Papeete" (CN:9). Han hadde fått en enklere og kortere reisevei om han hadde flydd direkte til Malaga, men Ballard lar hovedpersonen i *Cocaine Nights* kjøre leiebil hele veien fra Gibraltar og opp langs solkysten. Prentices reise inn i et fremmed landskap skjer dermed langs en innfartsåre. For en reisejournalist, hvis foretrukne transportmiddel er jumbojeten, er motorveien som reiserute nærmest et steg ned på turismens utviklingsstige. Motorveien befinner seg mellom den gamle verdens hav og floder og den moderne verdens luftrom. Dette er ikke uten betydning siden Prentice etter hvert får reaktivert noen begjærsmaskiner i seg, som vi vanligvis vil assosiere med en mindre sivilisert og mer primitiv verden.

Når veiene i del én blir beskrevet, er det alltid etter hvilke byer de leder til: "the coast road towards Sotogrande" (CN:16); "The Estepona road" (CN:17); "the Malaga highway" (CN:34). Alle disse veiene er deler av den spanske motorveien Autovía A-7, også kalt *Autovia del Mediterráneo*, som går langs hele den spanske middelhavskysten fra Algeciras til La Jonquera. I innledningen nevnte jeg Luis A. Bolíns *Rutas de Guerras*.

Francos tropper invaderte Andalusia fra Marokko, og beveget seg fra Algeciras opp mot Malaga, som fascistene vant i februar 1937. Ballards valg av motorvei framfor fly underbygger reisemotivet i del én, og samtidig alluderes det til ferieparadis-maskinenes genealogi, hvilken fascismen er en del av. Reisen har mer karakter av en odysseé eller oppdagelsesferd, enn som en praktisk forflytning fra A til B. Dette illustreres senere i del tre, når Prentice beskriver et bokprosjekt han tenker på: "Marco Polo: The Worlds First Tourist? – that would be the history of tourism and its eclipse of the age of travel" (CN:289). Hovedpersonen i del én er en som befinner seg langt borte fra sitt hjem, på et fremmed sted som han ikke har de nødvendige forutsetninger for å forstå.

I avhandlingen *Grave New World: The Decline of the West in the Fiction of J. G. Ballard* gjør Dominika Oramus oss oppmerksomme på at når Charles Prentice i denne første delen beskriver landskapet rundt seg, er det alltid med reisejournalistens blikk (Oramus 2007:141). "The costal strip was a nondescript plain of market gardens, tractor depots and villa projects. I passed an half-completed Aquapark, its excavated lakes like lunar craters, and a disused nightclub on an artificial hill, the domed roof resembling a small observatory" (CN:15). Som reisejournalist har fortelleren en viss erfaring med å beskrive og tolke landskap: "Here on the Costa del Sol nothing would ever happen again, and the people of the pueblos were already ghosts of themselves" (CN:75). Konklusjonene hans skal vise seg å bare være tilsynelatende riktige. I tilfellet med Estrella de Mar har det skjedd noe nytt. En ny sosio-historisk virkelighet er etablert, og en liknende prosess av deterritorialisering og reterritorialisering skal vise seg å skje enda en gang i Residencia Costasol, og begjærsmaskinene skal vekkes fra deres katatoniske tilværelse.

Charles Prentice har ankommet solkysten på grunn av sin fengslete og mordbrannsiktete bror, Frank, og hovedpersonens prosjekt i romanens første del går ut på å redde ham fra det spanske juridiske systems middelalderaktige fengslingsmetoder (CN:10). Men på tross av dette kan det virke som han fortsatt er på jobb: "Already thinking of a travel article, I noted the features of this silent world: the memory-erasing white architecture; the enforced leisure that fossilized the nervous system" (CN:34). I romanens første del har Prentice reisejournalistens persepsjon. Selv om han er der for å redde sin bror har han et blikk for omgivelsene, som han formulerer i fengende og iøynefallende fraser.

Denne reisejournalistiske sjargongen er karakteristisk for fortelleren i romanens første del. Reiseartiklene man for eksempel finner i de europeiske flyselskaperens *inflight-magazines* har en særegen diskurs, som ofte er malerisk samtidig som den forsøker å framheve destinasjonenes autensitet. Reisedestinasjonene blir framstilt som om de besitter noe "mer ekte" enn det moderne Europa; som territorier hvor det "autentiske livet" fortsatt er å finne. Prentice er ikke like begeistret for Costa del Sol, men måten han ordlegger seg på er preget av samme reisejournalistiske sjargong: "The mountains had withdrawn from the sea, keeping their distance a mile inland. Near Sotogrande the golf courses began to multiply like the symptoms of a hypertrophied grassland cancer. White-walled Andalucian pueblos presided over the greens and fairways, fortified villages guarding their pastures" (CN:15). Prentices påfølgende beskrivelse av territoriet poengterer at stedet overhodet *ikke* er i besittelse en autensitet: "but in fact these miniature townships were purpose-built villa complexes financed by Swiss and German property speculators, the winter homes not of local shepherds, but of Düsseldorf ad-men and Zürich television executives" (CN:15).

Den solkysten reisejournalisten Prentice beskriver er plastisk og pastisjaktig konstruert: "mock-Roman columns and white porticos apparently imported from Las Vegas after a hotel clearance sale, [...] white onion bulb-roof, an invasion of new Arab architecture that owed nothing to the Maghreb across the Strait of Gibraltar. The brassy glimmer belonged to the desert kingdoms of the Persian Gulf, reflected through the garish mirrors of Hollywood design studios" (CN:16). Prentice konkluderer med: "the Costa del Sol lacked even the rudiments of scenic or architectual charm. [...] a zone as depthless as a property developer's brochure" (CN:16). Et reisemagasin ville nok ha framstilt det samme territoriet på en annen måte, og framhevet de tilsynelatende autentiske sporene etter en historisk fortid. Reisejournalisten Prentice påpeker derimot at stedet snarere ser ut til å oppheve enhver tilknytningen til en tidligere historisk realitet:

The white walled pueblos reminded me of my visit to Arcosanti, Paolo Soleri's outpost of the day after tomorrow in the Arizona desert. The cubist appartements and terraced houses resembled Arcosanti's, their architecture dedicated to the abolition of time, as befitted the ageing population of the retirement havens, and an even wider world waiting to be old. (CN:34)



Selv om Prentices beskrivelser ikke forsøker å selge destinasjonen på samme måte som en reiseartikkel, er beskrivelsene formidlet gjennom reisejournalistens blikk og reisejournalistikkens diskurs. Denne reisejournalisten har et øye for feriparadis-maskinenes plastisitet, det simulakrum-aktige ved dem.

I kapittel seks skjer det et brudd både i handling, narrasjon og i førstepersonsfortellerens diskurs. Prentice formulerer seg riktignok på liknende måter også gjennom resten av romanen. Reisejournalistikkens språk er å finne noen steder i del to og del tre. Men Prentice er ikke lenger på jobb som reisejournalist på samme måte som i denne innledende delen. Prosjektet hans tar mer om mer form av en etterforskning, og hovedpersonen blir mer som en detektiv enn en reisejournalist.

Kapittel seks, "Fraternal Refusals", åpner med en beskrivelse av solkysten hvor fortelleren lar oss få vite, at han opplever å bevege seg gjennom en sone, som bare er fullt tilgjengelig og forståelig for en vitenskapsmann med nevrologi som forskningsområde, og så visst ikke for en reisejournalist (CN:75). Dette indikerer at reisejournalistikk kanskje ikke er rett strategi for hovedpersonen. Videre i kapitlet skjer det et handlingsbrudd når Frank plutselig nekter å møte broren sin, hvorpå Charles Prentice bestemmer seg for å bli detektiv i stedet.

I was sure that the solution to the Hollinger murders lay not in Frank's involvement with the retired film producer but in the unique nature of the resort where he had died.

I needed to become part of Estrella de Mar, sit in its bars and restaurants, join its clubs and societies, and feel the shadow of the gutted mansion fall across my shoulders in the evening. I needed to live in Frank's apartment, sleep in his bed and shower in his bathroom, insinuate myself into his dreams as the hovered on the night air above his pillow, faithfully waiting for him to return. (CN:78-79)

Selv om plotet i *Cocaine Nights* låner sjablonger fra kriminalromanen og er konstruert etter den tradisjonsrike *whodunnit*-modellen, minner detektiven etter hvert mer og mer om tragediehelten. I den forbindelse kan man også lese romanens første del som noe tilsvarende første punkt i Gustav Freytags pyramide. I likhet med Aristoteles' *Poetikken*, er Freytags analyse av tragediens struktur, *Technik des Dramas* (1863), en kanonisert klassiker innenfor europeisk dramateori. Freytag bygger videre på Aristoteles' femdeling av handlingens enhet, samt tidens og stedets enhet. Freytag kaller dramaets fem deler for eksposisjon, spenningsstigning, klimaks, spenningsfall og løsning/katastrofe. Pyramidemodellen innebærer dermed også en tredeling av plotet:

En spenningsstigende handling mot et høydepunkt/klimaks, etterfulgt av en fallende handling mot tragediens uunngåelige katastrofe. Helt siden Freytags *Technik des Dramas* ble utgitt i 1863 har denne pyramidestrukturen vært betydningsfull for hvordan den klassiske tragedien og dramajangeren generelt har blitt behandlet. Freytags pyramide kan bidra til å kaste lys over form og struktur i *Cocaine Nights*, da Ballard har valgt en form med lange tradisjoner. Freytag setter opp eksposisjonen som tragediens første del, og Aristoteles oppvurderte også fabelens betydning for tragedien. Første del av *Cocaine Nights* fungerer som en slags "setting the scene". Vår scene er ikke lagt til fagre Verona, men til Costa del Sol: "This curious world of Arab princes, retired gangsters and Eurotrash" (CN:17). Men i vår tragedie skal også *civil blood make civil hands unclean*,<sup>15</sup> men på en ganske annen måte enn hos Shakespeare. Ved at Prentice bestemmer seg for å bli en del av Estrella de Mar fungerer også kapittel seks som igangsettelsespunktet for detektivprosjektet. Etter Freytags pyramidemodell skal tragedien ha et igangsettelsespunkt for spenningsstigningen like etter eksposisjonen. I romanens andre del går Charles Prentice nærmest *undercover* for å infiltrere samfunnet i Estrella de Mar, og i denne delen stiger også spenningen.

## **Del 2: Detektiven**

Allerede i kapittel fire spør Charles Prentice Club Nauticos kasserer, David Hennessy, ut om Estrella de Mar: "'I'm impressed, but what's the secret?[/] 'Let's say ... ' Hennessy checked himself, and let his smile [/] drift across the air. 'It's something rather elusive. You have to [/] find it for yourself'" (CN:43-44). Denne scenen i romanens første del har en proleptisk effekt, da den foregriper liknende hendelser som finner sted i del to. Fra kapittel syv til og med sytten, dreier hovedpersonens prosjekt seg først og fremst om en privatetterforskning. I møtet med David Hennessy har ikke reisejournalisten enda definert sitt detektivprosjekt. I romanens andre del har utspørringene et større preg av å være vitneavhør enn intervju, men i likhet med David Hennessy vil ingen av intervjuobjektene gi ham oppklarende svar. Opplysningene han samler underveis, er snarere tvetydige, svevende og mystiske. Elisabeth Shand kan fortelle: "Something new and strange happens when the sea meets the land" (CN:131). Dr. Paula Hamilton sier: "There's another side to Estrella de Mar. The Harold Pinter seasons, the choral societies and sculpture classes are an elaborate play-group. Meanwhile everyone else is getting

---

<sup>15</sup> Fra Lady Capulets åpningsvers i første akt av *Romeo and Juliet*.

down to business" (CN:117), som er penger, sex og dop. "What else is there these days?" (CN:117). Under et nytt møte med David Hennessy får detektiven beskjed om å dra tilbake til London: "You can't solve this thing on your own. You're tying yourself into a mess of knots. We're all concerned that you may actually damage Frank's case. Believe me, Estrella de Mar isn't the sort of place you're used to" (CN:151). Endelig, i siste kapittel av del to sier Dr. Irwin Sanger: "These questions you've asked – they may not be the type of questions that have answers in Estrella de Mar. Or not the answers you want to hear" (CN:174).

I *Contemporary critical perspectives: J.G. Ballard* (2009) gjør Jeanette Baxter oss oppmerksom på formens betydning i *Cocaine Nights*: "More why- than who-dunnits, Ballard's mock-detective fictions do not really ask to be solved, for there is no definite truth or reality to be recovered. [...] *Cocaine Nights* [is a] literary riddle [...] which demand a process of readerly investigation that is alive to the revealing powers of paradox, ambiguity and disorientation" (Baxter 2009:97). Etter Freytags pyramide kan romanens andre del sies å utgjøre en slags spenningsstigning. Baxters poeng er også viktig for vår forståelse av denne delen, for Charles Prentices detektivprosjekt ser ikke ut til å føre ham noe nærmere sannheten. Detektivens strategi er etterforskning og vitneavhør, men ingen av intervjuobjektene hans gir ham svar på det han spør om. Til gjengjeld kommer det fram andre opplysninger i romanens andre del, skjønt disse er viktigere for vår forståelse av Estrella de Mar, enn for spørsmålet om hvem som tente lighteren om aftenen den femtende juni.

Romanens andre del, fra og med kapittel syv til og med kapittel sytten, foregripes ved at Frank nekter å se sin bror i kapittel seks, noe som utløser detektivprosjektet. Spørsmålet om hvorvidt Charles tillates å se sin bror eller ikke, rammer inn romanens andre del. "A Change of Heart", som er tittelen på kapittel sytten, henviser både til at Frank har forandret mening, og at Charles' detektivprosjekt tar en annen retning. Charles begynner å forstå at en meget underfundig logikk er virksom på dette stedet (CN:188), og nå er det Charles som ikke lenger er interessert i å treffe sin bror. Skyldspørsmålet og omstendighetene rundt brannatten er ikke lenger det som opptar detektiven.

Det er Dr Paula Hamilton som opplyser Charles om at Frank er villig til å ta i mot han. I samtalen mellom dem kommer det fram hva som har blitt detektivens nye mål med etterforskningen:

'Look, I want to see Frank, but not today, and not to talk about the trial. All that has slipped to the back of my mind. There are other things I have to do here.'

'Things that involve Bobby Crawford?'

'I suppose so. He's the key to everything. Getting closer to Bobby Crawford is the only way I can help Frank, not going to Zarzuella jail.' (CN:189)

Hovedpersonens beskrivelse av Bobby Crawford som nøkkelen til mysteriet er faktisk en invertert parafrasering av Paula Hamiltons egne ord fra et tidligere møte. I kapittel syv finner det sted en liknende samtale mellom dem hvor forholdet mellom Frank og Bobby Crawford blir diskutert:

'What about Bobby Crawford? He and Frank were very close.'

'They were close.' Her hand tightened around the rail. 'Too close really. They should never have met.'

'Why not? Crawford seems very likeable. A little too manic sometimes but enough boyish charm for an entire chorus line. Did he have to much power over Frank?'

'Never. Frank used Bobby. That's the key to everything.' (CN:91)

I kapittel syv lar detektiven seg fortelle at det faktum at Frank brukte Bobby er *nøkkelen* til mysteriet. I alle detektivens intervjuer som finner sted etter dette tidspunktet, tas alltid forholdet mellom Frank og Bobby opp. Men som leseren etter hvert blir klar over, er Paula Hamiltons utsagn i kapittel syv misvisende, det detektivsjangeren kaller for en *red herring*. Doktoren har en egen agenda med hva hun avslører for Prentice, og som detektiv følger han agnet. I kapittel sytten, altså bruddkapitlet mellom del to og tre, sier hovedpersonen at det er *Bobby Crawford som er nøkkelen* til mysteriet, og Prentice avviser at Frank brukte Crawford på noen som helst måte (CN:189).

Dr. Hamiltons påstand viser seg å være en løgn, men med denne gjentakelsen av de eksakt samme ordene, *the key to everything*, rammes romanens andre del ikke bare inn av hvorvidt Frank tillater besøk eller ikke, eller av forandringer av hovedpersonens prosjekt, og hans gradvis minkende avstand til romanens territorium og dens karakterer. Del to rammes også inn av en assosiasjonsmessig kobling mellom karakteren Bobby Crawford, og hva teksten selv formulerer som "nøkkelen til kringgåten". På denne måten produserer teksten selv sine egne kriterier for min lesning av den, eller nøklene til gåten og teksten om man vil. Det karakterene formulerer på det diegetiske nivået, viser seg å åpne teksten mot dens tematiske oppstillinger, samt dens norm på et ekstradiegetisk nivå.

Jeanette Baxter analyserer Ballards framstilling av Europa i *Cocaine Nights* komparativt med Georges Batailles *The Labyrinth* (1936), og skriver at "In the absence of Ariadne's guiding thread, Charles and the reader are lost in a linguistic labyrinth of paradox, contradiction and confusion" (Baxter 2009:98). Denne observasjonen er også relevant i forhold til min lesning av romanen. Som handlingen i del to viser, kommer ikke Charles Prentice noe nærmere sannheten om brannatten ved å leke detektiv. Det er altså ikke skyldspørsmålet omkring mordmysteriet som er nøkkelen til å forstå romanen. Reisejournalisten blir faktisk gjort oppmerksom på dette allerede i kapittel to, hvor romanens eneste møte mellom brødrene Prentice finner sted: "You'd have to live for a while at Estrella de Mar even to begin to understand. Take it from me, if I explained what happened it would mean nothing to you. It's a different world Charles. This isn't Bangkok or some atoll in the Maldives" (CN:24). Dette sporer reisejournalisten til å bo i sin brors hus; sove i hans seng; starte et detektivprosjekt; bli en del av Estrella de Mar. Men nøkkelen til romanen er uløselig knyttet til karakteren Bobby Crawford, og det er de gradvis avdekkede opplysningene om *ham* som er de viktigste avsløringene i romanens andre del.

Med dette perspektivet fungerer romanens andre del i samsvar med Gustav Freytags pyramide, i og med at de gradvise avsløringene om Bobby Crawford skaper en slags spenningsstigning. Min tredeling av romanen er ikke absolutt i den forstand at tragedieforløpet begynner direkte der detektivfortellingen slutter. Tekstens form og sjangerlån fungerer snarere i et dynamisk samspill med hverandre, slik at detektivprosjektet i del to, fungerer som en opptakt til tragedieforløpets sluttspill i del tre. Spenningsstigningen i del to bygger opp mot "klimakset" i del tre. Detektivens etterforskning gir oss dermed noen betydningsfulle opplysninger, men disse er ikke hva han i utgangspunktet leter etter. Leseren blir selv nødt til å sette sammen opplysningene om karakteren Bobby Crawfords betydning for det samfunnet romanen skisserer. Baxter gjør oss oppmerksom på følgende:

for a man who appears infrequently throughout the first two-thirds of the narrative, Crawford wields an enormous amount of influence over the community of Estrella de Mar. His provocative language is seldom articulated in any explicit way, for instance, rather it is disseminated second hand through the resort's discursive networks – a veritable tissue of quotations drawn from Crawford's manifestos for socio-cultural transformation. (Baxter 2009:99)

Førstepersonsfortellerens detektivprosjekt får dermed en funksjon i romanens narrativ, ved at leseren gis tilgang til opplysninger om Bobby Crawford. Med andre ord blir vi presentert for opplysninger om tiden før Bobby Crawford; Før de- og reterritorisering av Estrella de Mar, noe som har funnet sted forut for Prentices ankomst. Som Baxter er inne på, blir ikke disse opplysningene formidlet av Crawford selv, som er påfallende fraværende innenfor diegesen i del én og del to. Derimot lar detektiven seg fortelle om Crawford av sine intervjuobjekter. Som vi så tidligere, er noe av det første Charles Prentice legger merke til når han ankommer Estrella de Mar, at stedet er annerledes enn resten av solkysten. Med Deleuze og Guattaris terminologi kan vi si at begjærmaskinene i Estrella de Mar har kanalisert begjæret sitt på en annen måte enn de ellers så katatoniske begjærmaskinene langs Costa del Sol. Og denne begjærorganiseringen er nært forbundet med Bobby Crawford.

### **Crawfordanalepsens repetitive frekvens**

Handlingen i romanens tredje del skjer synkront med hovedpersonens tragedieliknende utvikling, og hendelsenes frekvens er mer eller mindre singulativ. De fortelles om av førstepersonsfortelleren etter hvert som de hender, og slik som han opplever dem. Den hendelsen som fremstår som den mest betydningsfulle fram til dette tekststedet, blir fortalt om med en repetitiv frekvens i del én og to. Men ikke av førstepersonsfortelleren selv, men derimot av de andre karakterene i romanen. Gjennom fire analeptiske beskrivelser blir Estrella de Mars de- og reterritorisering knyttet til Bobby Crawford. Den første finner vi i kapittel fire, altså før detektivprosjektet tar til. Men dette skjer i løpet av den tidligere nevnte samtalen mellom Charles Prentice og David Hennessy, som peker fram mot detektivens senere vitneavhør av intervjuobjektene sine. Hennessy omtaler som nevnt Crawford som noe mer enn bare Club Nauticos tennissproff (CN:45), før han fortsetter

He's actually our entertainments officer, and the absolute life and soul of the Club Nautico. It was a brilliant coup of Frank to bring him here – young Crawford's totally transformed the place. To be honest, before he came the club was pretty much dead. Like Estrella de Mar in many ways – we were turning into another dozy pueblo. Bobby threw himself into everything: fencing, drama, squash. He opened the disco downstairs, and he and Frank set up the Admiral Drake regatta. Forty years ago he'd have been running the Festival of Britain.' (CN:46)

I midten av del to, henholdsvis i kapittel ti og elleve, blir den samme begivenheten fortalt om av to andre karakterer. Dr. Paula Hamilton forteller Charles Prentice at

We sing to Bobby's hymn-sheet now. He's changed our lives and practically put the Clinic out of business. Before he arrived it was one huge, money-churning, de-tox unit. Alcoholism, ennui and benzo-diazepine filled our beds. Bobby Crawford pop his head around the door and everyone sits up and rushes to the tennis courts. (CN:121)

Elisabeth Shand har en liknende beskrivelse av den samme tiden, men i motsetning til doktoren er ikke forretningskvinnen like opptatt av de patologiske konsekvensene som de økonomiske:

'Sweet boy, he's done so much for Estrella de Mar. How did we get on without him?' [...] Before Bobby Crawford arrived the whole town was Valiumed out of its mind.'  
'I imagine business generally was rather slack?'  
'Flat on its back. People didn't need anything except another bottle of pills. But they've picked up now.' (CN:131)

Endelig i kapittel seksten, altså det siste kapittel i romanen hvor detektivprosjektet fortsatt er hovedpersonens hovedanliggende, kommer fjerde og siste analeptiske repetisjon av tiden før de- og reterritorialiseringen. Som doktor deler Irwin Sanger Paula Hamiltons fokus på det patologiske, men han bemerker også Club Nauticos sviktende omsetning:

Before Crawford arrived Estrella de Mar was just another resort on the Costa del Sol. People drifted away in a haze of vodka and Valium – I had a great many patients then, I may say. I remember the silent tennis courts at the club, a single member lying by the pool. The water surface wasn't broken from one day to the next. (CN:179-180)

Disse opplysningen er fruktene av førstepersonsfortellerens detektivprosjekt, og de gjør leseren oppmerksom på Bobby Crawfords betydning for lesningen av romanen. I tillegg peker disse analepsene på en viktig del av romanens overordnede tematikk: Begjærmaskinenes ubevisste libidinale investeringer i et socius' økonomiske og sosiale felt, og disse investeringenes forhold til produksjonen av patologier.

### **Performativ kriminalitet**

Etterforskningen av de sporene som blir lagt ut for detektiven, fører ham ikke nærmere gjerningsmannen. Men den fører ham nærmere *noe*. Detektivprosjektet er ikke mislykket. Kriminalfortellingens sjablonger er simpelthen formen, og dette gjør *Cocaine Nights* i stand til å fortelle oss noe annet enn det som er konvensjonelt for akkurat denne formen. Baxters betegnelse *mock-detective fiction* er treffende ettersom formens funksjon hovedsakelig er å føre hovedpersonen dypere inn i tekstens topologiske rom,

samfunnets organisering og nærmere karakteren Bobby Crawford – ikke å oppklare mordgåten. Hovedpersonens avstand til saken blir mindre og mindre, og detektivens etterforskning leder ham etter hvert også frem til noen korrekte iakttakelser.

I kapittel tretten gjøres det to betydningsfulle oppdagelser. I kapitlets første setning slår detektiven fast: "Crime at Estrella de Mar had become one of the performance arts" (CN:146). Konklusjonen er et resultat av etterforskningen fram til dette tidspunktet. Det er riktignok ikke et direkte resultat. Detektiven har ikke målrettet gått etter disse opplysningene. Gjennom å forfølge de spor og ledetråder som har blitt lagt ut for ham, har han kommet dypere inn under huden på Estrella de Mar. Han har registrert en del pussige hendelser, som han i kapittel tretten legger sammen og analyserer i forhold til hverandre. Oppdagelsene avdekkes ved siden av det som er etterforskningens egentlige mål. Den andre oppdagelsen blir det hentydet til i kapitlets tittel; "A View from the High Corniche", og dreier seg om Bobby Crawfords tilknytning til Estrella de Mars underlige drivkraft. Jeg vil komme tilbake til dette i neste delkapittel, men dette skal handle om tekstens narrative framstilling av performativ kriminalitet.

Denne framstillingen har en liknende temporal distribusjon i diegesen, som de repetitive analepsene om tiden før Bobby Crawford. Konklusjonen kommer i kapittel tretten, men detektiven har vært vitne til kriminaliteten tidligere. I likhet med analepsene forekommer hovedpersonens eksponering ovenfor kriminaliteten én gang i del én, og gjentatte ganger i del to. Den første analepsen, og det første tilfellet av iscenesatt, kriminell og grenseoverskridende adferd, forekommer begge i kapittel fire. Også her har kapitlets første setning betydning: "Estrella de Mar was coming out to play" (CN:42). Observasjonen innleder et avsnitt hvor hovedpersonen iakttar Club Nauticos medlemmer, men peker også mot hendelsen som har gitt kapitlet dets tittel, 'An Incident in the Car Park', hvor Prentice blir vitne til et voldtektsforsøk utenfor Club Nautico:

The car park was unlit, and I blundered among the lines of vehicles, feeling for the door latch of the rented Renault. Sitting behind the wheel, I listened to the boom of the disco drumming at the night. In a Porsche parked nearby a large white dog was jumping across the seats, unsettled by the noise and eager to see its owner.

I searched the shroud of the steering column for the ignition switch. When my eyes sharpened I realized that the dog was a man in a cream tuxedo, struggling with someone he had pinned against the passenger seat. In the brief pause between the disco numbers I heard a woman's shout, little more than an exhausted gasp. Her hands reached to the roof above the man's head and tore at the fabric.

Twenty feet away from me a rape was taking place. I switched on the headlamps and sounded three long blasts on the horn. (CN:57)



Voldtektsmannen flykter og unnslipper detektiven, men til detektivens forbauselse flykter også det nylig reddede offeret. Den forfjamsede Prentice oppdager så at scenen har et publikum:

'Wait!' I shouted to her. 'I'll call the police for you...'

I was about to follow her when I noticed the row of parked cars that faced the Porsche across the access lane. Several of the front seats were occupied by the drivers and their passengers, all in evening dress, faces concealed by the lowered sun vizors. They had watched the rape attempt without intervening, like a gallery audience at an exclusive private view. (CN:58)

Endelig, etter at Prentice har gått tilbake til Club Nautico, indikeres det at det hele var en slags performativ selviscenesettelse: "At last I saw her beside the pool, dancing shoeless on the flooded grass, the backs of her hands smeared with lipstick, smiling at me in a knowing way when I walked towards her and tried to take her arm" (CN:59). I kapittel seks forekommer en liknende hendelse. Denne finner sted bare hundre yards fra Club Nautico (CN:79):

Two young women in familiar micro-skirts and satin bustiers emerged from an alley beside the bar. Their high heels tapped the pavement, and they moved towards me with an easy swagger, assuming that I was waiting for them to accost me. [...]

Tempted by these two young women, who might conceivably know something about the Hollinger fire, I waited for them to reach me. But as they stepped into the light I recognized their faces, and realized that their naked bodies would offer nothing in the way of surprise. I had already watched them from the balcony of Frank's apartment, lying on the chairs beside the pool as they gossiped over their fashion magazines and waited for their husbands, partners in a travel agency in the Paseo Miramar. (CN:80)

I dette kapitlet (bruddkapitlet mellom del én og del to) bemerker Prentice at Estrella de Mars innbyggere kanskje ikke er så velstående som de ser ut som (CN:80-81). En feilaktig antakelse, gjort av en utenforstående som ikke er i besittelse av den nødvendige intimiteten i relasjon til stedet som skal til, for å forstå karakterenes selviscenesettelser. For det første kan vi merke oss at det i begge tilfellene er snakk om en iscenesettelse av noe seksuelt. Disse rollene som karakterene tar på seg, er ikke roller som vanligvis forbindes med romantikk eller sensualitet. Det er noe voldsomt, grenseoverskridende og nærmest destruktivt over disse iscenesettelsene. For det andre finner begge hendelsene sted i umiddelbar nærhet til Club Nautico. I forbindelse med hovedpersonens ulike prosjekter i romanens tre deler, er det heller ikke uten betydning at disse karakterene spiller en form for rollespill.

Hovedpersonens neste eksponeringen for dette rollespillet finner vi i kapittel ti, altså i samme kapittel som Dr. Paula Hamiltons Crawfordanalepse. I niende kapittel foretar Prentice, ledsaget av Hamilton og den spanske politietterforskeren Cabrera, en åstedsbefaring i ekteparet Hollingers nedbrente herskapshus. I deres niese Annes soverom finner Prentice en uskadet videokassett i spilleren. Det detektiven ikke vet, er at Hamilton har plassert den der, for at han skal finne den. Også her har vi å gjøre med en *red herring* i forhold til oppklaringen av mordgåten. Videokassetten er en ledetråd for hovedpersonens tilnærming til, og forståelse av, hva som er drivkraften i Estrella de Mars sosiale maskineri. Kassettopptaket viser seg å være en amatørpornofilm med den unge Anne Hollinger i en av hovedrollene. Pornoscenen utspilles etter tradisjonelt mønster, men etter den er over tar filmen en uventet og dramatisk vending:

The screen moved to the left, the camera jarred by the operator's confused hands. The lens steadied itself, and caught the bodies of two naked men who had broken into the bedroom from the balcony and hurled themselves across the floor. The bridesmaids seized their waists and pulled them on to the bed. The bride [Anne Hollinger] alone seemed startled, trying to hide her naked body behind the wedding dress. She wrestled helplessly with a thickset man with a hairy Arab back who seized her shoulders and threw her on to her face.

I watched the rape run its course, trying to avoid the desperate eyes crushed into the satin bedspread. The bride was no longer acting or colluding with the camera [...]

The film came to its final moments. The men withdrew from the room [...] The bridesmaids waved at the camera [...]

But I was looking at the bride. Set in her bruised features was a face full of spirit. She wiped her eye with a pillow, and rubbed the torn skin of her arms and knees [...] she managed to smile at the camera, the plucky starlet facing the massed lenses of Fleet Street, or a brave child swallowing an unpleasant medicine for her own good. (CN:126-127)

Etter denne eksponeringen fremstår de to tidligere hendelsene i et nytt lys. De fremstår fortsatt som bisarre rollespill, men i det tredje tilfellet finner vi en karakter som ikke lengre synes å være med på leken. Grenseoverskridelsen som ligger i iscenesettelser av seksuelle rollespill blir relativt uskyldige, i forhold til den destruktive og voldelige grenseoverskridelsen som ligger i en regelrett voldtekt. Rollespillet, den simulerte grenseoverskridelsen, blir tilsynelatende virkelig for en av karakterene, og dermed blir det vanskelig å avgjøre hva vi har å gjøre med her. Er det en simulert voldshandling, en dramatisert form for selvscenesettelse, eller er det en virkelig katastrofal voldsutøvelse mot karakteren det går ut over? Her synes ikke romanen å gi noe klart svar. Grensen

mellom spill og kriminalitet, mellom dramatisert og reell vold utviskes, slik at det er problematisk å sette et bestemt skille mellom det ene og det andre.

Det neste tilfellet av performativ kriminalitet skjer i kapittel tolv; "A Game of Tease and Chase". I løpet av dette kapitlet følger ledetrådene fra pornofilmen detektiven enda nærmere samfunnets organisering. Amatørkameramannen har ikke holdt kameraet stødig nok, slik at en et speil på en dør reflekterer "a glimpse of a shaded balcony and the rooftops of Estrella de Mar" (CN:125). Prentice ser filmen igjen i kapittel tretten: "I froze the frame and tried to sharpen the blurred image. A church-spire was visible between the balcony rails, its weather-vane silhouetted against a white satellite-dish on the roof of a building somewhere near the marina. Aligned together they virtually pinpointed the appartements location on the heights above Estrella de Mar" (CN:136).

Dette er klassisk detektivresonnement, men detektiven klarer ikke finne igjen landemerkene når han drar ut for å lete etter dem. Han blir derimot vitne til enda en performativ iscenesettelse av en kriminell handling. En båt blir stjålet i havnen, hvorpå noen hverdagshelter tar opp jakten. Forfølgerne klarer ikke ta igjen kapreren som unnslipper. "the thief had still to satisfy his appetite for play. A game of tease and chase began in the open water" (CN:144). Den kaprede båten går i flammer og eksploderer, og hendelsen framstår som et spektakulært teater, med heftige pyroeffekter som begeistrer publikum: "The harbour road was packed with cheering spectators who had stepped from the nightclubs and restaurans to enjoy the display, eyes gleaming like their summer jewellery" (CN:144). Senere beskriver Prentice: "The whole waterfront came to life. People were sexually charged, like spectators after a bloody bull-fight" (CN:147). Vi husker at begjæret ifølge Deleuze og Guattari ikke behøver å transformeres gjennom representasjoner. Mamma-pappa-meg er ikke det eneste mulige fortolkningstrianglet som begjærssubjektet kan kanalisere sine libidinale investeringer gjennom.

Libido som seksuell energi er direkte investeringer av masser, av store enheter, og av sosiale og organiske felt [...] Sannheten er at seksualiteten er overalt: måten en byråkrat kjæler med sine dokumenter på, eller en dommer utøver rettferdighet, en forretningsmann får penger til å sirkulere, eller borgerskapet tukler med proletariatet på, osv. Og det er ikke nødvendig å gå veien om metaforer, ikke mer enn det for libido er nødvendig å gå veien om metamorfoser. Hitler ga fascistene ståpikk. Flaggene, nasjonene, hærstyrkene, bankene gjør mange folk opphisset. En revolusjonær maskin er for ingenting å regne hvis den ikke skaffer like mye brudd- og strømkraft som disse tvangsmaskinene. (AØ:311)

Bobby Crawfords revolusjonære maskineri gjør bruk av iscenesatt vold, kriminalitet og grenseoverskridende adferd, og effekten dette har på Estrella de Mars innbyggere er umediert opphisselse; seksuelt ladet energi; Voluptas. Karakterenes begjærsproduksjon vekkes, og overskuddsbegjæret reinvesteres i, og kanaliseres gjennom, nye iscenesettelser og performative overskridelser. Kapittel tolv avsluttes med at Prentice registrerer at tyven svømmer i land og blir plukket opp av en medsammensvoren: "who waited for him like a chauffeur outside a stage-door after the evenings performance" (CN:145). Sammenlagt fører disse tilfellene, hvor hovedpersonen blir eksponert for iscenesettelser av overskridende og kriminell adferd, til at detektiven i kapittel tretten kan slå fast: "Crime at Estrella de Mar had become one of the performance arts" (CN:146). Med Estrella de Mars dramatiserte voldshandlinger og selviscenesettelser i bakhodet kan vi i tillegg slå fast, at hvis kriminalitet har blitt utøvende kunst er voldsutøvelse i ferd med å bli en performativ kunstform i Estrella de Mar.

#### **Crawfords tennismaskin – Prentices *apprenticeship***

Som vi så i gjennomgangen av analepsene om tiden før Crawford og de viktigste tilfellene av performativ kriminalitet, har alle disse hendelsene en bestemt temporal distribusjon i teksten. Alle leder opp mot handlingsomslaget mellom del to og del tre. Samtidig knytter de sammen karakteren Bobby Crawford og drivkraften i det sosiale maskineriet teksten skisserer: Deterritorialiseringsbevegelsen. Ikke minst fungerer de som hovedpersonens og leserens gradvise oppdagelse av denne sammenhengen, og følgen av dette er at Prentice føres nærmere Crawford og de sosiale maskinene i enklavene. Karakteren Bobby Crawford deltar sjeldent eksplisitt i tekstens diegese i de to første delene. Men han er likevel alltid implisitt til stede, som en edderkopp i kulissene som fungerer på en bestemt måte. Distribusjonen av alle disse elementene langs romanens pseudokrimplot gjør også at leseren kun kan forstå Crawfords betydning i retrospekt, *etter* at Prentices detektivprosjektet har resultert i noen bestemte opplysninger.

Crawford er en nomadisk og deterritorialiserende karakter som beveger seg opp langs den spanske solkysten fra Estrella de Mar til Residencia Costasol. Han har planer om å forflytte seg videre til Calahonda, men blir skutt og drept før han kan iverksette sitt neste deterritorialiseringsprosjekt. Deterritorialiserings-maskinen går i stykker ved Crawfords død, men den sosiale maskinen i Estrella de Mar og Residencia Costasol forsetter likevel å kjøre. Riktignok i en reterritorialisert form som tjener de sosiale

maskinene, og ikke minst ved at noen påtar seg rollen som sydebukk. Poenget er at maskineriet i romanen fungerer videre også uten karakteren Bobby Crawford, selv om feltet som ble åpnet gjennom deterritorialiseringsprosessen lukker seg om seg selv.

Forholdet mellom Crawford og Prentice får etter hvert preg av å være et forhold mellom lærer og elev, eller mester og svenn. Dette forholdet utvikles gjennom romanen etter hvert som karakteren Prentice beveger seg dypere inn i territoriet. I tillegg alluderes det til forholdet i hovedkarakterens navn. Prentice er et ganske spesielt og uvanlig engelsk etternavn, og kan leses som en avledning av *apprentice*. Praktikantforholdet blir tydeligere i romanens tredje del. Paula Hamilton og Charles Prentice diskuterer avskjedsfesten, som skal holdes før Crawford forflytter seg til neste territorium: "And Crawford will be there?' [/] 'To begin with. Then he'll leave us to it. He has to clear out his things and get off to Calahonda.' [/] 'So, it's a hand-over ceremony [...] He'll officially pass his Pan-pipes to you.' [/] 'In a way. Before the party I'll play a last game of tennis with him'" (CN:296-297). Tennismatchen er betydningsfull med tanke på lærer/elev-forholdet. Dette vi jeg komme tilbake til straks. Først vil jeg gjøre rede for noen andre elementer i opplæringsprosessen som finner sted i de to første delene.

Som nevnt gjør detektiven en betydningsfull oppdagelse i kapittel tretten, som har sammenheng med dets tittel: "A View from the High Corniche". Hans søken etter landemerkene fra pornofilmen er resultatløs. Den systematiske etterforskningen han foretar seg fører ham ingen steder. Det vil si – ikke før han går seg vill:

Hidden perspectives turned Estrella de Mar into a huge riddle. *Trompe-l'œil* corridors beckoned but led nowhere. I could sit all day spinning scenarios that proved Frank innocent, but the threads unravelled the moment they left my fingers.

Trying to find the Plaza Iglesias, I turned in and out of the narrow streets, and soon lost myself in a maze of alleys. I stopped in a small square, little more than a public courtyard, where a fountain played beside an open-air café. [...] A flight of worn steps climbed from a corner of the square to the plaza, but in my present mood I would soon transform it into an Escher staircase. [...]

The café was untended, the owner talking to someone in the basement. Beyond the pin-tables and a television set bearing the notice, 'Corrida, 9-30 p.m.', an open door led to a backyard. I stood among the beer crates and rusting refrigerators, trying to read the contours of the streets above me. A white satellite dish was bolted to an outhouse roof, tuned to the frequency that would relay that evenings bull-fight to the café's patrons.

As I stepped past it I noticed the spire of the Anglican church above the Placa Iglesias. Its weather-vane pointing to a penthouse balcony of a cream faced apartment building on the Estrella de Mar skyline. (CN:151)

I likhet med alle andre viktige opplysninger i del to, oppdages disse nærmest ved en tilfeldighet. Selv om detektiven her er på konkret jakt etter denne leilighetens lokasjon, er ikke oppdagelsen et direkte resultat av målrettet etterforskningsarbeid. *Cocaine Nights* har ingen Ariadne som kan hjelpe leseren eller Prentice på rett vei; "the threads unravelled the moment they left my fingers" (CN:151). Kapittel tittelen peker ikke bare på leilighetens plassering i berghøydene ovenfor Estrella de Mar. Ved å oppsøke leiligheten oppdager Prentice at det er Bobby Crawford som eier den. I tillegg oppdager han at Dr. Paula Hamilton er på legevisitt hos Crawford, for å forbinde hans forbrente arm. Det viser seg at Crawford var båtkapreren i kapittel tolv, og Hamilton var Crawfords medsammensvorne som plukket ham opp. Kapittel tittelen "A View from the High Corniche" peker like mye på det faktum, at Prentice begynner å få et overblikk, over hvordan samfunnsmaskineriet i Estrella de Mar er skrudd sammen, som på hvor leiligheten befinner seg.

Ved dette tekststedet finner vi også en lesningsnøkkel i diskursen på det diegetiske nivået. Fra pornofilmen husker vi at værhanens silhuett skimtes mot den hvite parabolantennens bakgrunn: "Aligned together they virtually pinpointed the appartements location on the heights above Estrella de Mar" (CN:136). I sitatblokken ovenfor går detektiven seg vill i en resultatløs jakt etter disse landemerkene, nærmest som i en labyrint: "*Trompe-l'œil* corridors beckoned but led nowhere" (CN:151). Fortapt i labyrinten forviller han seg inn i en kafé. Når han så går inn i kaféen, gjennom den, og ut i dens bakgård, får han øye på noe: "the spire of the Anglican church above the Placa Iglesias. Its weather-vane pointing to a penthouse balcony of a cream faced apartement building on the Estrella de Mar skyline" (CN:151). Denne parabolantennen, som via en værhanen trekker en lineær linje mot Bobby Crawfords leilighet, er stilt inn på en tv-kanal som viser tyrefekting. Dette er ikke uten betydning for min lesning av *Cocaine Nights*.

Kaféens rustne kjøleskap og flipperspill står i kontrast til Estrella de Mars overdådige luksus. Det er ikke den nye overklassebefolkningen som frekventerer denne kaféen, men de bofaste spanjolene. *Corrida de toros* er underklassens form for underholdning.<sup>16</sup> Estrella de Mars innbyggere har en annen og mer deltakende form for sirkus. Det er i begge tilfellene snakk om en performativ iscenesettelse og en særlig kanalisert begjærsinvestering. Forskjellen er at ofrene for Estrella de Mars

---

<sup>16</sup> Spansk: "Okseveddeløp", altså tyrefekting.

selvscenesettelser ikke er okser, men tilskuerne selv. Effekten er derimot av noenlunde liknende art. Vi husker at tilskuerne til Crawford's iscenesatte båtkapring var seksuelt ladet, som tilskuerne etter en blodig tyrefekting (CN:147).

Crawford har vært til stede i diegesen også før dette tidspunktet. Vi møter karakteren for første gang indirekte helt i slutten av kapittel tre. Denne scenen avslutter kapittel tre og kan dermed leses som en opptakt til kapittel fire, hvor vi finner både romanens første tilfelle av simulert kriminalitet, og den første analepsen om tiden før Bobby Crawford. Kapittel tre har tittelen 'The Tennis Machine', en formulering som det hyppig refereres til i resten av romanen. Ordet "machine" i kapittel tittelen fungerer som en lesningsnøkkel som åpner teksten mot mine analyseverktøy. I *Tusen platåer* skriver Deleuze og Guattari at en "bog selv er en lille maskin" (TP:6). Forfatterne snakker om denne litterære maskinens forhold til det som befinner seg utenfor dens permer, hvilke forbindelser boken har til "andre montager, [...] til andre legemer uten organer" (TP:6). Men enhver maskin er samtidig en sammenpasning av mindre maskiner.

I en bog er der, ligesom i alle andre ting, artikulasjons- eller segmentaritetlinjer, strata og territorialiteter; men også flugtlinjer og deterritorialiserende og destratificerende bevægelser. De forskellige sammenlignelige hastigheder som udstrømningen langs disse linjer har, medfører enten indbyrdes relativt forsinkede og tyktflydende fænomener, eller hastværks- og brudfænomener. Alt dette – de målbare linjer og hastigheder udgør en *montage*. (TP:5-6)

Den danske oversettelsen av *Tusen platåer* bruker ordet "montage". I den norske oversettelsen av *Kafka – for en mindre litteratur* er ordet "oppstilling" valgt. I boken om Kafka setter Deleuze og Guattari blant annet opp "de maskinelle oppstillingene som gjenstand for romanen. [...] Oppstillingen er bare virksom gjennom *demonteringen* den utøver på maskinen, og når den faktisk fungerer er det kun gjennom og på grunn av sin egen demontering" (Deleuze og Guattari 1994A:83). Her snakker forfatterne om Kafkas forfatterskap, mens jeg har valgt å koble maskinbegrepet og oppstillings-/montasjebegrepet på Ballards *Cocaine Nights*.

Den spanske politietterforskeren Cabrera sier på et tidspunkt at Bobby Crawford er en tennistrener som har en maskin til å gjøre arbeidet for ham (CN:272). Det er en metonymisk forbindelse mellom tennismaskinen og karakteren Bobby Crawford, og tennismaskinen fungerer ofte som Crawford's stedfortreder i teksten. De stedene hvor karakteren Crawford ikke er direkte til stede i handlingen; altså der hvor han indirekte likevel er til stede gjennom analepser og fremmedkommentarer, er tennismaskinen

påfallende ofte nevnt. Jeanette Baxters beskrivelse: "the resort's discursive networks – a veritable tissue of quotations drawn from Crawford's manifestos for socio-cultural transformation" (Baxter 2009:99) kan vi, med Deleuze og Guattaris maskinbegrep, betrakte som et nettverk av maskinelle sammenkoblinger. *Cocaine Nights* forskjellige utsigelser/utsigelsesposisjoner; romanens tritagonistiske reterritoriseringsagenter; hovedpersonens tre forskjellige typifiseringer; karakteren Bobby Crawford; tennismaskinen; den metonymiske sammenkoblingen mellom de to sistnevnte, kan alle leses som små molekylære tekst-maskiner, som det dannes koblinger mellom, og som alle inngår i de større og molare maskinelle oppstillingene romanen produserer.

Crawford er Club Nauticos tennisproff (men han er mye mer enn det!) (CN:45), og i kapittel tre observerer Charles Prentice en person som senere viser seg å være Crawford: "A fair-skinned man in a turquoise Club Nautico tracksuit was playing against the machine as it fired balls across the net, barrel set to swing at random. Despite the screens of wire netting, I could see that an intense duel was taking place between player and machine (CN:40). Videre sier detektivens intuisjon ham følgende om Crawford: "I realized he was urging on the machine, willing it to beat him, beaming with pleasure when an ace knocked the racket from his hand. Yet I felt that the real duel taking place was not between man and machine, but between rival factions within his own head" (CN:40). I vår sammenheng er poenget med denne scenen at Crawford introduseres og kobles sammen med tennismaskinen – Den metonymiske forbindelsen etableres. I tillegg antyder diskursen at det er noen begjærsmaskiner i Crawford som fungerer i en vekselvirkning med hverandre. Ved dette stedet kobler også Crawford seg direkte på karakteren Charles Prentice. Prentice går ned for å hilse på tennisspilleren men finner banen forlatt. Tennismaskinen er imidlertid ikke avslått, og et sett baller avfyres. Disse treffer Prentice og påfører ham skade, hvorpå

the wire door opened briefly. A raised hand saluted me, and above the towel around the player's neck I saw a cheerful grin [...] Perhaps the tennis machine had malfunctioned, but I guessed that he had reset the mechanism when he saw me approach, intrigued to know how I would react to the vicious serves. Already I was thinking of the testing games that this high-strung man would have played with Frank, and of the luckless machine now summoned to take my brothers place. (CN:41)

Kapitlets siste setning om en uheldig maskin som har blitt tilkalt for å overta Franks posisjon kunne like gjerne referere til Prentice selv, som til tennismaskinen hvis baller han nettopp har blitt truffet av. En maskinell sammenkobling har blitt dannet mellom



Crawford og Prentice, og dette er det første stedet hvor Crawford virker direkte inn på hovedpersonens typeforvandling, de tre *personae*'ene han tar på seg. Hendelsen utgjør dermed utgangspunktet for detektivens metamorfose til tragediehelten vi møter i tredje del av *Cocaine Nights*. Opplæringen av Charles Prentice; hans *apprenticeship* eller underkastende subjektiveringsprosess starter.

Vi finner referanser til tennismaskiner i nitten av bokas tjuette kapitler. Innenfor del én er det kun kapitlene én, to og fem, som ikke inneholder referanser til tennismaskiner. I del to gjelder det samme for kapitlene sju, ni og elleve. I del tre dreier det seg om kapitlene atten, tjue, tjuéen og tjuetrem. I det følgende vil jeg gjøre rede for hvordan de første fasene av Prentices opplæring (altså i romanens to første deler) virker ved at karakteren Crawford, eller hans stedfortreder tennismaskinen, kobler seg på hovedpersonen. En liten tekst-maskin kobler seg på en annen tekst-maskin, avbryter den, gjør et utsnitt, produserer en ny strøm, løsriver noe, lar en registrering av de maskinelle sammenkoblingene distribueres utover i teksten, noe blir til overs, noe nytt produseres, intensitetstilstander som deretter konsumeres.

I kapittel én, "Frontiers and Fatalities" nevnes ingen tennismaskin. For det første har ikke den metonymiske koblingen mellom tennismaskinen og Crawford rukket å blitt etablert på dette tidspunktet i romanen. For det andre har vi sett at romandiskursen på det diegetiske nivået uttrykker at Crawford er *nøkkelen* til romanen. I kapittel én beskriver Prentice sin mentale bagasje slik: "My real luggage is rarely locked, its caches eager to be sprung" (CN:9). Dette er en maskinell sammenkobling mellom Crawford, lesningsnøkkelen og Prentices vilje til å la seg subjektivere, underkaste seg et *apprenticeship*. Samtidig kobler påstanden om at han har en ubevissthet hvor noe ligger gjemt eller fortrent, hovedpersonen direkte til min bruk av Deleuze og Guattaris maskinbegrep, og deres økonomiske fabrikkmodell av den menneskelige psyke. I likhet med Crawford har også Prentice noen begjærsmaskiner i seg.

Like etter dannes det en ny sammenkobling mellom Crawford's løsning på Costasol-komplekset – brudd på Loven, overskridelse av de sosiale normene – når Prentice tenker tilbake på sin barndoms smugling under oppveksten i Riyyad: "I realized that these small conspiracies had kept the British expats together and given them their sense of community" (CN:12). I kapittel én trengs det ingen tennismaskin, fordi en maskinell sammenkobling som tilsvarer tennismaskinens funksjon allerede har blitt dannet.

I kapittel to, "The Fire at the Hollingers House", har heller ikke forbindelsen mellom Crawford og tennismaskinen rukket å blitt etablert. I tillegg viser kapittel tittelen til den grufulle hendelsen som pseudokrimplotet er konstruert rundt. Som romanen etter hvert avdekker, er denne hendelsen det eneste tilfellet av kriminalitet i romanen, som Crawford *ikke* ønsket at skulle skje, og som han ikke hadde noen direkte involvering i. Mordbrannen er en hendelse arrangert av de profittmotiverte reterritoriseringsagentene. I dette kapitlet behøves ingen tennismaskin, fordi mordbrannen ikke er en del av Prentices opplæring. En annen karakter har blitt opplært til å ta på seg skylden, Prentices bror, Frank.

Før handlingsomslaget mellom del to og del tre, er det bare et sted hvor det utspilles en samtale mellom Prentice og Crawford, nemlig i femte kapittel, "A Gathering of the Clan". Her fremstår Crawford som ganske annerledes enn det inntrykket vi har fått av ham via de andre karakterenes fremmedkommentarer. Under begravelsen av Bibi Jansen bryter Crawford opp en slåsskamp mellom Dr. Irwin Sanger og Gunnar Andersson og opptrer som en representant for lov og orden: "Let's try to calm things [...] This isn't a bull-ring. Think of Bibi now" (CN:69). Vi husker at Crawfords løsning på Costasol-komplekset er å innføre en anledning til å utøve vold, samt at denne volden utgjør en behovstilfredsstillelse av et undertrykt begjær hos subjektene. En kanalisering som tillater begjæret å strømme fritt og foreta en direkte investering i det sosiale feltet, uten repressive og patologiserende kanaliseringsformer. Med dette i minne kan vi slå fast at Crawfords replikk, alluderer til at en begravelse ikke er den rette arenaen for å utøve vold. Crawford har andre arenaer og scener som er bedre egnet for behovstilfredsstillelse av begjæret etter dynamikk og å utøve vold.

I den påfølgende samtalen mellom Prentice og Crawford forangripes detektivens utspøringer i del to. Crawfords avsluttende replikk forespeiler faktisk også detektivens resultatløse etterforskning og tragediens uunngåelige sluttspill: "Charles, there's is nothing you can do. Frank will solve this one himself. He may be playing his end-game, but it's only just begun, and there are sixty-three other squares on the board" (CN:74). I dette kapitlet behøver ikke teksten en tennismaskin som stedfortreder for Crawford, siden han selv for første gang opptrer direkte i handlingen. Effekten av at Crawford kobles direkte på Prentice merkes allerede i neste kapittel når Prentice forteller: "My senses sharpened as I gazed at this private peninsula with its [...] tennis professional

obsessed with his serving machine (CN:78). Prentices slumrende begjærsmaskiner er reaktivert og hans intensitetsgrad har økt.

Sammenkoblinger mellom Crawford og Prentice forekommer også andre steder i del to. I kapittel syv, "An Attack on the Balcony", blir Prentice angrepet og kvalt til bevisstløshet. Som nevnt rammes romanens andre del inn av en sammenkobling mellom Bobby Crawford, og det som beskrives som *nøkkelen* til kringåten. Del to rammes også inn av dette overfallsangrepet og en retrospektiv referanse til det i kapittel seksten. I kapittel seksten forlater Dr. Paula Hamilton Prentice, etter å ha påstått at Frank brukte Crawford (*dét er nøkkelen til alt!*), og like etterpå blir Prentice overfalt. I likhet med tennismaskinen i kapittel tre har også dette angrepet en bestemt effekt på ham: "He used a peculiar grip on my neck, like a skilled masseur. The strange thing is that I feel slightly high" (CN:95). Senere sier han: "That attack released something" (CN:101). Kapittel syv nevner heller ingen tennismaskin siden det heller ikke her er behov for en stedfortreder for Crawford. I kapittel seksten diskuterer Prentice angrepet med Dr. Irwin Sanger, hvor de intensitetstilstandene sammenkoblingen produserer kommer til syne:

'Paula Hamilton told me about the attack in your brothers apartment. From what she said, the intruder decided not to kill you. Have you any idea why? You seem to have been completely at his mercy.'

'I was. I think he wanted to see how I'd react. It was a kind of initiation. Almost an invitation to ...'

'The underworld? The real Estrella de Mar?' Sanger frowned upon me, disapproving for my lack of concern for myself. (CN:173-174)

På dette tidspunktet begynner detektiven å ane de underliggende årsakene til Estrella de Mars høy-intensitetssubjekter, og mistenker hvem som er primus motor for den performative kriminaliteten og iscenesettelser av grenseoverskridende adferd. At hendelsen beskrives som en invitasjon til underverdenen får også betydning i forhold til tittelen på kapittel tjuesju, som jo nettopp er "An Invitation to the Underworld". I dette kapitlet finner vi *Cocaine Nights*' ekvivalent til kriminalfortellingens *salongscene*. Hvor alt blir forklart, og alle løse tråder samles. I motsetning til kriminalfortellingen er det ikke detektiven som står for avsløringene, men dette vil jeg komme tilbake til i neste delkapittel.

Foreløpig er det viktigst å konstantere at Crawford er til stede i del én hvor Prentice blir truffet av tennisballer, og at den samme maskinelle sammenkoblingen

igangsetter del to, ved at Prentice blir kvalt bevisstløs. Begge disse hendelsene er med på å gradvis føre hovedpersonen dypere inn under huden på, det lukkede samfunnet han har ankommet, underverdenen – det *virkelige* Estrella de Mar. Denne prosessen settes i gang ved at Crawford utøver vold mot ham. Crawford reaktiverer noen begjærsmaskiner i Prentice som har ligget inaktive og blokkerte, som ikke har funnet en riktig form for kanalisering. Slike maskinelle sammenkoblingene dannes kontinuerlig gjennom teksten, enten ved at Crawford selv er til stede, eller at tennismaskinen er det.

I del to er det som nevnt kapittel syv, ni og elleve som ikke nevner tennismaskiner. Allerede under Prentices samtale med Hennessy i kapittel fire, presiserer Hennessy at Crawford ikke var til stede brannatten 15. oktober: "He stayed behind at the club, playing tennis with that machine of his" (CN:55). Paula Hamilton bekrefter dette under salongscenen i kapittel tjuesju: "he was playing tennis with his machine at the Club Nautico. He knew nothing of the detailed plans" (CN:317). Kapittel ni, "The Inferno", er en åstedsbefaring i det nedbrente herskapshuset til avdøde Hollingers. Kapittel elleve, "The Lady by the Pool" er detektivens utspørring av Elisabeth Shand: hovedagent for reterritoriseringen, og hjernen bak mordbrannen. Kapittel syv har ikke behov for en stedfortredende tennismaskin fordi Crawford utøver direkte vold mot Prentice. Tennismaskinen er heller ikke nødvendig i kapittel ni og elleve fordi kapitlenes motiver – mordbrannen og reterritoriseringen – ikke har noen kopling til Bobby Crawford eller opplæringen av Charles Prentice.

Det tredje tilfellet hvor Crawford dukker opp på det diegetiske nivået som aktivt handlende karakter er den omtalte båtkapringen i kapittel tolv. I kapittel tretten leder detektivens etterforskning ham til oppdagelsen av Crawfords tilknytning til kriminaliteten i Estrella de Mar. Men ved disse hendelsene kobler ikke Crawford seg direkte på Prentice. Detektiven er vitne til hendelsene men opptrinnet er ikke myntet på ham på samme måte som episodene med tennisballene og kvelningsforsøket. I kapittel fjorten, "A Pagan Rite", settes det fyr på Charles Prentices leiebil: "One of the modern world's pagan rites was taking place, the torching of the automobile" (CN:159). Denne hendelsen skjer like etter at detektiven har fått et overblikk over situasjonen, *a view from the high corniche*, og befinner seg nærmere enn noensinne det *virkelige* Estrella de Mar: "I took for granted that he [Crawford] had set fire onto the craft [båten], not out of malice but to provide a handsome spectacle for the evening crowds, and that he or some collaborator had torched my rented Renault. His motive, if any, seemed

obscure, less an attempt to force me to leave Estrella de Mar than to integrate me into its inner life" (CN:160). Detektiven har faktisk mer eller mindre kartlagt noen av de maskinelle oppstillingene, noen av socius' organiseringer, men han aner fortsatt ikke konturene av den tragiske offerrollen han selv skal komme til å spille.

Prentices første geografiske grensekryssing fra Gibraltar til Spania separerer ham fra den verdenen han kommer fra, samtidig som han befinner seg utenfor det samfunnet han ankommer. I romanens første setninger befinner Prentice seg i transitt mellom den engelske og den spanske passkontrollen. Ved begynnelsen av del to befinner han seg i en slags tvetydig verken/eller posisjon: Ikke helt turist, men heller ikke fullverdig medlem av enklaven. I løpet av del to føres han gradvis nærmere *det ekte Estrella de Mar*, som en følge av Crawford's påvirkning. Crawford's hensikt med angrepene er å plante noen frø, starte en forvandlingsprosess, som i neste omgang produserer noen bestemte effekter hos Prentice. Hovedpersonen som type endrer seg fra reisejournalist til tragediehelt, via en kort karriere som amatørdetektiv. Disse tilfellene hvor Crawford har en direkte innvirkning på Prentice blir fortalt synkront i diegesen i del to. Men *at* det er Crawford som står bak, kommer ikke like tydelig frem, og er noe detektiven og leseren må finne fram til ved å etterforske/analysere de sporene eller lesningsnøkklene, som romanplotet produserer. Det endelige resultatet av disse hendelsene er at Prentice i del tre tar på seg den tragiske rollen som syndebukk, og ofrer seg selv på den sosiale maskinens reproduksjons alter.

I kapittel femten "The Cheerleader's Cruise", blir Crawford skygget av detektiv Prentice, og Crawford tar ham med på en inspirasjonstur i Estrella de Mar (CN:167). Crawford, som hittil kun har vært indirekte tilstede i romandiskursen, gjennom de andre karakterenes fremmedkommentarer og analepser; "repeated forms of linguistic resistance – elliptical responses, enigmatic asides – wich impedes his [Prentices] investigation" (Baxter 2009:98); tekstens stadige metonymiske referanser til tennismaskinen, er nå direkte tilstede i handlingen.

Kapitlet åpner med ordene: "The tennis machine had fallen silent [...] Waiting for Bobby Crawford, I sat in the Citroën outside the bar where the amateur whores patrolled the night" (CN:162). Stillheten fra tennismaskinen kan alludere til det faktum at Crawford for første gang i del to, er direkte til stede i diegesen. Tennismaskinen er nærmest konsekvent nevnt i de kapitlene hvor Bobby Crawford *ikke* opptrer direkte. Prentice skygger Crawford som plukker opp en dop-langer ("Elisabeth Shand's

chauffeur" (CN:163)); noen prostituerte ("I recognized under the platinum wig another of the mourners at Bibi Jansen's funeral, the English wife of a yacht-broker" (CN:164)); stjeler en Saab ("he expertly jumped the car's ignition circuits" (CN:164)); og *shoplifter* ("he spirited a pair of crocodile shoes from a display stand [...] and minutes later emerged from a busy jewellery shop with a small diamond on his little finger (CN:166)). Prentice legger merke til at "Not once did money change hands, and I assumed that this whirlwind cruise was primarily inspirational" (CN:165).

Prentice gjør rett i sin antakelse av at dette er enda et tilfelle av performativ kriminalitet. I tillegg er denne turen iscenesatt utelukkende for Prentices skyld. "Then, as we circled the same traffic island for the third time, he suddenly accelerated away from me, lapped the Citroën and sat on my tail before swerving off into the maze of avenues. His horn sounded a series of cheery toots that faded across the hillside, the friendliest of goodbyes" (CN:169). Dette er første gang Crawford åpenbarer seg direkte for Prentice i del to. I vår forbindelse er dette et betydningsfullt locus i romanen. Det er her effektene av Prentices *apprenticeship* virkelig er i ferd med å ta over: "As always I was struck by how generous he was, giving of himself as if drawing on a limitless source of warmth and goodwill" (CN:165). Dette skjer først etter at Crawford har virket direkte og indirekte på Prentice gjennom tidligere maskinelle påkoblinger, og scenen er det siste betydningsfulle tilfellet av performativ kriminalitet, før handlingsomslaget mellom del to og del tre finner sted i kapittel sytten.

### **Del 3: Tragediehelten**

#### **Cocaine Nights**

I tredje og siste del av *Cocaine Nights* oppgir hovedpersonen sitt detektivprosjekt. Den gradvise avdekkingen av tidligere hendelser blir erstattet av en synkron beskrivelse av de- og reterritorialiseringen av Residencia Costasol. Deterritorialiseringens hovedagent, Bobby Crawford, opptrer nå direkte i romandiskursen på det diegetiske nivået, ikke lengre indirekte gjennom tennismaskiner eller simulert kriminalitet med ukjent gjerningsmann. Tennismaskinene er fortsatt til stede og assisterer i opplæringen, men hovedsakelig er det et tydelig lærer/elev-forhold som beskrives synkront. I enkelte kapitler er det et påfallende fravær av tennismaskiner, og jeg vil kommentere disse stedene etter deres temporale distribusjonsrekkefølge i diskursen.

Effekten disse indirekte angrepene har hatt på hovedpersonen er også mer tydelige i del tre, enn i del én og del to. Prentice har en disippelaktig fascinasjon for Crawford, og intensitetstilstandene som blir produsert er av høyere grad. "The tennis school had broken up for lunch and the players were making their way back to the changing rooms. Crawford moved around the silent serving machine, returning the scattered balls to the hopper [...] Admiring his energy I was about to wave to him, but Paula held my hand" (CN:187). Ved denne scenen like før del tre starter er tennismaskinen stille. Den doble betydningen er at Crawford ikke lenger trenger å operere via andre agenter for å virke på Charles. *The tennis school had broken up*: den initierende opplæringsfasen er over og *the apprenticeship* kan for alvor ta til. Dette sammenfaller også med at tragedieforløpet nærmer seg sitt sluttspill.

Tittelen på kapittel atten, "Cocaine Nights", er en indikasjon på at hendelsesforløpet i del tre – den synkrone gjenfortellingen av en deterritorialiseringsprosess – er romanens viktigste motiv. I dette kapitlet nevnes ingen tennismaskin. Lærlingkontrakten er allerede underskrevet.

Del en og del to har vært en opptakt, et preludium. Det handler om den spontane tilblivelsen av en ny type samfunnsorganisering, og den kontinuerlige prosessen av de- og reterritorisering som forvandler topografien og hovedpersonen. "Cocaine coming in, Charles... Thousand of lines. Out of Africa always something white and strange" (CN:207). Sitatet er fra Bobby Crawford, når han betrakter det hvite skummet på middelhavsølgene som slår inn over solkysten. Sitatet er en parafrasering av det latinske ordtak *ex Africa semper aliquid novi*,<sup>17</sup> som stammer fra *Historia Naturalis* av Plinius. Utrykket skal visstnok være langt eldre enn ham, og Aristoteles nevner det i sin *Historia Animalium* i forbindelse med Afrikas merkelige dyrearter. Ifølge Harvey M. Feinberg og Joseph B. Solodow skal formuleringen ha vært i gjengs bruk allerede på Aristoteles' tid, da han beskriver det som et kjent ordtak. I artikkelen "Out of Africa" (2002) sporer forfatterne ordtakets genealogi, og gjør oss oppmerksomme på et filologisk aspekt som er betydningsfullt i vår sammenheng.

The verb Pliny chooses to translate the quotation [...] suggests he was remembering Aristotle[...] It is instructive to further compare [...] the Latin version with the Greek original. To appreciate the tone of the adjective one should keep in mind that both Greek 'kainon' and Latin 'novum', meaning 'new', connote something strange, even undesirable:

---

<sup>17</sup> Lat: "Ut av Afrika, alltid noe nytt"

in each language the phrase meaning literally 'new things' signifies revolution. [...] the only two of the verb's special senses that all suit the context are 'bring into use for the first time', 'introduce', and '(of the soil) to yield, produce. (Feinberg og Solodow 2002:258)

Crawfords versjon av ordtaket ivaretar den filologiske konnotasjonen mellom det nye og det merkelige, noe som har gått tapt i de mer moderne variantene av ordtakets betydning. Residencia Costasol ligger riktignok ikke i Maghreb-landene, med ordtaket illustrerer en over to tusen år lang vestlig etnosentrisk tradisjon, med å betrakte det som ligger utenfor Vesten som noe merkelig og uønsket. I vårt tilfelle er poenget at produksjonen av det nye kan, for noen, innebære negative og uønskede konnotasjoner. Selv om den iberiske kyststripen beskrevet i Ballards roman ikke er hjemstedet til nåtidens iberere eller *maghrébins* ("The real natives of the Costa del Sol are the British and French and German" (CN:261)), er deterritorialiseringens midler noe som kommer utenfra. Kriminalitetens positive effekter for samfunnet er noe Crawford har plukket opp i Kowloon, under militærtjeneste i Hong Kong: "We had problems with cross-border migrants, looking for the good life in Hong Kong. Instead of handing them back we roughed them up a little bit first. That did the trick with the local police. Believe me there's nothing like a "war crime" to perk up the soldiery" (CN:247). Jeg minner om Hennessys påstand om at innbrudd kan ha en positiv effekt på omsetningen (CN:229), og Sangers replikk: "Here transgressive behaviour is for the common good" (CN:181),

Hvis Charles Prentices reise til Estrella de Mar tar ham ut i provinsen via Gibraltar – det britiske imperiets siste utpost (CN:9), kan man trygt betrakte Kowloon som den ville orientens siste enklave, *innenfor* de britiske "nye territoriene" i Hong Kong.

For å vende tilbake til sitatet ovenfor kan vi si, at på samme måte som det nye i form av revolusjon ikke var ønskelig for de gamle grekerne, er ikke en fullstendig og absolutt deterritorialisering ønskelig, for de kommersielle kreftene på Ballards Costa del Sol. Men det merkelige og nye, og ikke minst *det hvite*, er alle deler av drivstoffet i deterritorialiseringsmaskinen: "Medicinal-quality heroin and cocaine are Crawford's answer to the benzo-diazepines we doctors love so much [...] heroin and cocaine and all these new amphetamines represents freedom, the right to be a crashed out bar-kook" (CN:199-200). Selv om topografien kartlegges i romanen nærmest inviterer til en deterritorialisering, vil den nødvendigvis etterfølges av en reterritorisering. I vårt



tilfelle er denne motivert og kontrollert av kommersielle interesser og aktører: "Crawford gazed across the peninsula at the gutted shell of the Hollinger's house. 'A year from now some hotel or casino complex will stand there. On this coast the past isn't allowed to exist'" (CN:207).

*Cocaine Nights* dreier seg altså *ikke* om en krimgåte. Teksten har fortalt oss dette flere ganger tidligere, men i slutten av kapittel atten slår Bobby Crawford det fast en gang for alle: "I could tell you who started the fire, but you're not ready yet. It's not just a matter of someones name, but of coming to terms with Estrella de Mar" (CN:208). Del to Estrella de Mar har hatt en liknende tilblivelse som den vi finner beskrevet i del tre. Hver tilblivelse er i seg selv en unik hendelse, og selv om transformasjonen av Residencia Costasol likner på Estrella de Mars, viser likheten seg kun på en bakgrunn av forskjeller. Prosessene kan framstå som nærmest identiske; Residencia Costasol som en slags kopi av Estrella de Mar. Men likheten er bare tilsynelatende. Det som er likt er kun en seriell rekke av fellesnevnerne, et minste felles multiplum.

Deterritorialiseringsbevegelsen er i begge tilfellene igangsatt av Bobby Crawford, og vi gjenfinder de samme agentene for en kapitalistisk reterritorialisering ved Betty Shand, Keswick-søstrene, David Hennessy m.fl. I del tre finner vi også at en Prentice spiller en sentral rolle i deterritorialiseringen, da Charles mer eller mindre har overtatt sin brors posisjon i de maskinelle oppstillingene. De transformative territoriale prosessene som finner sted i del tre, *likner* dem som detektivens etterforskning, og retrospektive rekonstruksjon av hendelser har avdekket i del to. Men vi skal ikke falle for fristelsen å lese de- og reterritorialiseringen av Residencia Costasol som en kopi, eller en gjentakelse av de- og reterritorialiseringen av Estrella de Mar. Ikke desto mindre henter del tre opp en del motiver og temaer fra del én og del to, og spiller dem opp igjen eller virker tilbake på dem. Elementer fra del én og del to settes sammen på nye og annerledes måter, i andre konstellasjoner og andre forhold til hverandre. Men alle produseres av romandiskursen og ligger immanent i den, og utgjør romanens maskinelle oppstillinger.

I del tre er detektivprosjektet mer eller mindre skrinlagt, og Prentice framstår som en tragediehelt, totalt uten innsikt i sin egen undergang, og blind for alle motkreftenes avledere som blir lagt ut for ham. I kapittel atten trækker Crawford ham sågar brutalt på foten mens Prentice sitter i førersetet på Crawfords Porsche: "His foot crushed mine against the accelerator [...] I looked down at my bruised foot. The yellow

paint on the toe-cap of my shoe echoed the cleat-marks of Crawfords trainer, the same print I had seen stamped into the seattered soil on Frank's balchony" (CN:207). Ikke bare får vi den endelige bekreftelsen på Crawfords andre initierende angrep på Charles – kvelningsforsøket i kapittel syv. Men Prentices skadede fot skaper ikke minst en konnotasjon til den mest kjente tragediehelten av dem alle; Sofokles' Ødipus. I løpet av del to har detektiven etter hvert blitt utstyrt med en del av tragedieheltenes karakteristika. På tross av dette har han likevel avdekket en del viktige opplysninger. I tredje del virker det som om det lille detektiven hadde av naturlig intuisjon og abduktiv teft er fullstendig forduftet. Disse egenskapene er erstattet med tragedieheltenes hybrid og hamartia, og romanens tilfeller av tragiske ironi blir enda mer tydelig for leseren.

I tillegg framstår hovedpersonen som fullstendig underlagt stedets særegne logikk. Han har lyktes i å bevege seg så langt inn under huden på den sosiale maskinen at han har blitt en integrert og funksjonell del av den. I kapittel tjuefire tenker Prentice tilbake på hendelsene i kapittel én, hans første ankomst til Gibraltar og grensekryssingen over til Spania (CN:276): "Whenever I left the Residencia I seemed to cross a far more tangible frontier, as if the complex constituted a private kingdom with its own currencies of mind and meaning" (CN:276). Subjektet har virkelig underkastet seg. Subjektiveringsmåten, *le mode d'assujettissement*, fungerer på Prentice.

Hvorfor ønsker Prentice å underkaste seg? Hvorfor er han mottakelig for å spille de roller som tilbys ham? Romanen gir ikke noe klart svar. Vi husker spørsmålet om hvorfor innbyggerne på Costa del Sol lever et statisk og katatonisk liv. "Vi ser de mest ubegunstigede og utstøtte i samfunnet lidenskapelig investere det system som undertrykker dem, og hvor de alltid *finner* en interesse, ettersom det er der de søker etter den og tar mål av den. [...] Å undertrykke begjæret, ikke bare for andre, men også i en selv, være de andres og sin egen purk, det er det man blir kåt av, og dette er ikke ideologi, men økonomi" (AØ:368). Undertrykking av begjæret er én *særlig form for kanalisering* av begjæret, og kåtskap som en tilstand av høy intensitet. Med Deleuze og Guattari kan vi forklare Prentice ubevissthet.

Tragediehelten Prentice er et produkt av detektivens infiltrasjon av samfunnet. Hovedpersonens blindhet ovenfor denne innsikten kan sies å konstituere hans hamartia. I motsetning til den klassiske tragedieheltenes hamartia er imidlertid Prentices selvforskyldt; han velger selv å underkaste seg denne subjektiveringsmåten. Vi kan lese Prentice, slik han framstår i del tre, som underkastet den sosiale maskinen. Den sosiale

produksjonen har påvirkningskraft på begjærmaskinenes subjeksproduksjon. Men er ikke dette å tvinge en bestemt fortolkning på Prentice? Å underlegge *Cocaine Nights* en signifikant som er like despotisk som Ødipus? Siste del av *Cocaine Nights* er et tragediesluttspill: Er Prentice nok en Ødipus?

### **Hamartia**

Etter at Crawford har vist ham rundt i det katatoniske Residencia Costasol, blir Prentice uvel: "Crawford it's time to leave – let's get back to Estrella de Mar..." [/] 'You've seen enough?' [/] 'I want to hear that tennis-machine of yours and the laughter of tipsy women' (CN:216). Denne replikken kontrasterer noe Prentice sier i samtale med Paula Hamilton i kapittel ti: "He's exhausting me. All this physical keenness and that thudding tennis-machine. It's a metronome, setting our tempo – faster, faster, serve, volley, smash. There's something to be said for the retirement pueblos" (CN:116). I begynnelsen av del to er detektiven kritisk til Crawfords påvirkningskraft på den sosiale organiseringen, men i begynnelsen av del tre oppvurderer han Crawfords betydning for samfunnet. Med Frank i Zarzuella fengsel vil Crawford bokstavelig talt ha Charles til å fungere som Franks *understudy* eller rolleerstatte: "I need someone to hold the fort for me, keep an eye on the ground and warn me if I'm going to far – the role Frank played at the Club Nautico" (CN:219).

Charles aksepterer tilbudet under påskudd ovenfor seg selv om å fortsette detektivprosjektet: "The modest sports club [...] was a far cry from the Club Nautico, but by pretending to manage it I would draw closer to Bobby Crawford and Betty Shand, and might at last step on to the path that had led to the burning of the Hollingers mansion and Frank's absurd confession" (CN:221). I denne scenen kommer tragedieheltenes hybris og hamartia til syne for første gang. Prentice har ubegrenset tillitt til sine egne evner som detektiv og en uovertruffen tro på at strategien hans skal fungere (på tross av alle tidligere feilskjær). Hans egne ord framstår som tragisk ironi for leseren da de får en dobbelbetydning. Å takke ja til å være sin brors stand-in er tragedieheltenes første skritt på veien mot sin egen undergang og tilståelse.

Scenen spiller også opp igjen en formulering fra kapittel én. I Crawfords argumentasjon hevder han: "We're building prisons all over the world and calling them luxury condos. The amazing thing is that the keys are all on the inside. I can help people to snap the locks and step out into real air again" (CN:220). Vi husker Prentices refleksjoner mellom tollpostene ved Gibraltar, og hvordan romanens to første setninger

gav oss dens tematikk: Mulighetsbetingelser for grenseoverskridelse og tilblivelsen av noe nytt. I samme avsnitt sier fortelleren :”I earn my living as a travel writer, but I accept that this is little more than a masquerade. My real luggage is rarely locked, its caches eager to be sprung” (CN:9). Hovedpersonen er ikke bare fra starten av en profesjonell grensekrysser, men faktisk også skuespiller; vel vant til å ta på seg en persona, en maske, en rolle. I tillegg beskriver han seg selv som direkte predisponert for den slags form for stimulering av begjæret, som Crawford’s deterritorialiseringsprosjekt innebærer. Vi har sett hvordan romandiskursen setter opp Crawford som *nøkkelen* til romanen, og Prentices lås lar seg tydeligvis lett åpne.

Med Deleuze og Guattari kunne vi si at Prentices begjærskoblinger ikke er fastlåst i fikserte representasjoner på kroppen uten organer, men derimot åpne for at nye koblingspunkter kan dannes; at begjæret kan la seg kanalisere på andre måter. Prentice er et begjærssubjekt som villig lar seg deterritorialisere, eller underkaste alternative subjektiveringsmåter. Men hvorfor velger han da en tragisk rolle? Tragediehelten hamartia og hybris fortsetter i kapittel tjue, ”A Quest for New Vices”, hvor Prentice får besøk av Paula Hamilton:

You’re getting involved. Be careful, he’ll damage you if he wants to.’

’Paula, you’re too hard on him. I know about the films and the dealing and the car thefts. He tried to strangle me, for reasons he probably doesn’t understand. But it’s all in a good cause [...] In many ways he’s very naive.’

’There’s nothing naive about Betty Shand.’

’Or David Hennessy. But I’m still trying to find what happened at the Hollingers’. That’s why I’m playing Frank’s role [...] this isn’t Estrella de Mar. It’s the Residencia Costasol. Nothing happens here. Nothing ever will. [...]

’Charles, dear, a great deal is happening here, far more than you realize. Open your eyes...’ (CN:227-228)

Kapittel tjue nevner ingen tennismaskin og kapitlet inneholder heller ikke en aktiv og deltakende Bobby Crawford på det diegetiske nivået. På den ene siden er det ikke behov for tennismaskiner siden opplæringen nærmest er fullført, og lærlingen ikke lengre er detektiv men tragediehelte. På den andre siden er fraværet av tennismaskinen påfallende siden Crawford heller ikke opptrer direkte. I romanens to første deler har vi sett at de kapitlene som verken inneholder tennismaskiner eller Crawford, er de hvor kapitlenes motiver hovedsakelig beskriver mordbrannen eller reterritorialiseringens agenter. Det samme er tilfellet i kapittel tjue. Kapitlet åpner med: ”Sunlight crazed the broken surface of the swimming pool” (CN:224), og i likhet med kapittel elleve, ”The Lady by the

Pool”, handler kapittel tjue i all hovedsak om Elisabeth Shand, og den lokale handelsstandens kommersielle investeringer i Recidencia Costasol. Nok en gang reterritoriseringskrefter som ikke har noe å gjøre med Bobby Crawfords opplæring av Charles Prentice.

I neste kapittel, 'The Bureaucracy of Crime', slår Prentice følge med Crawford på en tur som imiterer inspirasjonsturen i kapittel femten. Men denne gangen deltar Prentice på lik linje med Crawford: "we had embarked on a criminal spree [...] I was tempted to drive back to the sports club and tip off Cabrera. But Crawfords arrest would put an end to any hopes of discovering the arsonist" (CN:237-238). Her ser vi igjen at tragediehelten unnskylder sin egen deltakelse i den performative kriminaliteten under påskudd av å være detektiv. Dette innebærer en ansvarsfraskrivelse i forhold til egen deltakelse i det sosiale maskineriet. Dette er noe tragediehelten kontinuerlig gjør i del tre. I neste kapittel foreslår Crawford at Prentice skal starte en filmklubb, for å dokumenterer livet i Residencia Costasol, hvorpå Prentice noe motvillig går med på det. "I was still doubtful, reluctant to find myself running a pornographic film company. But I needed to enter the innermost circle of the criminal syndicate controlled by Betty Shand, Crawford and David Hennessy" (CN:262). Paula Hamilton ser hvor dette leder hen da hun senere konstaterer: "This is the time for Bobby Crawford to start a film club" (CN:281). Tragediehelten har hybris og mener han kan unngå det som ligger i kortene. "the example of Paula's pornographic movie was a warning. When I recruited my members I would make sure that they were genuine enthusiasts of the lense, eager to add to the growing self-awareness of a community. Crawford's porno-films were to divisive" (CN:281-282).

Senere i del tre får vi vite hva denne filmklubben resulterer i: "film sessions at the [Prentices] villa, when Laurie had sex in my bed with Yuri Mirikov, Betty Shand's russian Adonis [...] She [...] slept with [...] any man whom Crawford picked out during their tour of the evening bars. I took no part in these ugly sessions, wich had grown out of the film club I founded" (CN:298). Tragediehelten hevder at han ikke tar del i det som foregår i hans egen villa, og i hans egen seng. Dette er en form for ansvarsfraskrivelse som spiller opp igjen liknende ansvarsfraskrivelser fra del to. Elisabeth Shands kommentar til voldtektene av Estrella de Mars gateprostituertsimulerende huskoner er "Rape? Awful, I know. But it does keep the girls on their toes" (CN:113). Når Prentice konfronterer Paula Hamilton med det faktum at det var hun som var kamerafører under voldtekten av Anne

Hollinger, er svaret: "The film took itself. I pressed the button. What does it matter? It was only a game" (CN:196). Her ser vi at tragediehelten i del tre bruker en liknende logikk som den detektiven har stilt spørsmålsteget ved i del to. Det er altså ikke bare hovedpersonens prosjekt som har endret seg: hovedpersonen er også en annen enn han var. Tragediehelten som type har en annen moral enn detektivtypen.

Tragedieheltens hamartia ligger i at han ikke ser offerrollen han skal komme til å påta seg. Både Frank, Crawford og Charles påtar seg offerroller i romanen. Tittelen på kapittel tjueseks, 'The Last Party', skaper konnotasjoner til Kristus' siste måltid med disiplene, før korsfestelsen. I likhet med Jesus som ofrer seg for menneskehetens frelse, er *Cocaine Nights'* ofringer til samfunnets beste. Ofringen sikrer en stadig reproduksjon av det sosiale maskineriet. Tragediehelten Charles synes å være den eneste som ikke ser dette på forhånd. Crawford vet godt hva som kreves av ham:

He waved for the last time to the children driving away in their parent's cars, and then leaned against the float behind him, tearing a handful of petals from the floral sign of 'The End'. He watched them flutter to the ground. For once he seemed tired, exhausted by the responsibilities he had borne, and numbed by the vastness of the task that lay ahead of him, the endless coast waiting to be brought to life [...]

'The important thing is to hold them together.' Crawford took my arm as we strolled back to the sports club. 'Things may happen that will surprise you, even shock you, Charles. But it's vital that we stay together, and keep the memory alive of everything that we've done. (CN:310-311)

Tablået er nærmest en pastisj over Jesus' siste ord. Det er ikke nattverden som skal sikre Residencia Costasol minnet om frelseren, men det symbolske minnet om innbyggernes felles skyld. På samme måte som kristendommens troende står i uendelig gjeld til sin frelser, er det vissheten om deres kollektive skyld, som binder innbyggerne i Estrella de Mar og Residencia Costasol sammen. Bokas siste kapittel har tittelen "The Syndicates of Guilt", og peker mot dette. I kapittel tjuefire, "The Psychopath as Saint", advarer Hamilton om det unngåelige: "How does he keep everything going once he's left the Residencia? [...] What holds everything together?" (CN:280). Uten at tragediehelten oppnår noen innsikt overhead: "He's stumbled on this strange way of getting people to make the most of themselves. It's touching to see such simple faith. He's really some kind of saint" (CN:280). I neste kapittel omtaler Prentice Crawford som "a new kind of Messiah [...] The Imam of the Marina, The Zoroaster of the beach umbrella" (CN:289). Likesom en sann tragediehelt er Prentice fullstendig blind for hva som tydelig blir lagt ut for ham, og

aner ikke hva som skjer. "The important thing is to sacrifice someone and seal the tribe into itself" (CN: 324).

I de klassiske tragediene er det ofte motkrefter som forgjeves forsøker å avlede helten på hans vei mot sin uunngåelige ulykke. Kong Ødipus' svoger Kreon, som har vært hos orakelet i Delfi og fått vite hva som skal til for å stoppe pesten i Theben, sier til Ødipus at Apollon krever "at vi skal straffe *dem* [min kursivering] som den gang voldte kongens død med væpnet hånd" (Sofokles 2004:11). Korifaios sier på liknende vis "Det ble fortalt at han ble drept av vandringsmenn" (Sofokles 2004:19). Gjennom hele handlingsforløpet i *Cocaine Nights* blir Charles Prentice stadig advart mot å finne ut av hva som *egentlig* foregår i Estrella de Mar. I del én og to har disse avledningene hovedsakelig funksjon som villspor og hindringer for detektiven.

I del tre har advarslene mer preg av tragisk ironi. Den første kommer allerede i kapittel sytten, 'A Change of Hearts', når kriminaletterforsker Danvila "noticed the shift in my [Charles'] eyes" (CN:184). Altså er detektiven ikke lengre opptatt av krimmysteriets skyldspørsmål, hvorpå Danvila sier: "You begin to look like your brother..." (CN:184). I neste kapittel, 'Cocaine Nights', sier som nevnt Paula Hamilton: "Charles, dear, a great deal is happening here, far more than you realize. Open your eyes..." (CN:228). I *Kong Ødipus* sier den synske Teresias til tragediehelten "Du vet og ser ei, sier jeg, din egen skam" (Sofokles 2004:23). I kapittel tjuefem, 'Carnival Day', kan Hamilton påpeke at Charles Prentice er forandret, og at han selv ikke ser dette: "When you came here you were the *homme moyen sensuel*, full of hang-ups [...] Now you haven't a moral care in the world. You're the right hand of the local crime czar and you aren't even aware of it (CN:293).

Dette kapitlet inneholder heller ingen tennismaskin. Kapitteltittelen henspiller på at alt er vendt på hodet, og alle roller er reversert for en liten stund. Samfunnet feirer seg selv: En ny form for samfunnsorganisering har oppstått og Costasol-komplekset er løst. Samtidig skal det feires at Crawford's prosjekt er over, og at han selv skal videre til Calahonda. Det nevnes ingen tennismaskin, men vi husker Paula Hamiltons beskrivelse av den kommende avskjedsfesten: "So it's a hand-over ceremony... [...] He'll officially hand over his Pan-pipes to you" (CN:297). Hvorpå Prentice svarer: "I'll play a last game of tennis with him" (CN:297). Charles Prentices *subjektivering* og *underkastelse* er komplett, selv om han ikke skjønner det selv. Også Sanger advarer ham: "Go back to London Charles, before you join Crawford in Zarzuella jail. He's changed you Mr.

Prentice. You now accept his logic without understanding where it will lead” (CN:305). Når det gjelder sin egen hamartia, har Charles Prentice like liten selvinnsikt som Kong Ødipus.

I kapittel tjueseks, ”The Last Party”, får tennismaskinen en ny funksjon. Den behøves ikke lengre i opplæringen av Charles Prentice siden subjektiveringen er komplett. Den får en proleptisk funksjon når den alluderer til Crawfords død. Mens det rigges i stand til fest forbereder Prentice seg på sin siste tennismatch før Crawford beveger seg videre til Calahonda: ”I started the tennis machine, and listened to the first balls as they exploded from the barrel, thinking of a harder projectile that might be fired from a different weapon...” (op.cit.306). Dette er en variant av *Chekovs pistol*: Et klassisk prinsipp for dramakomposisjon, som går ut på at man for all del ikke må vise en pistol på scenen i første akt, om ikke minst én av karakterene skal bli skutt i femte. Ballard overholder ikke prinsippet konvensjoner og lar pistolen subtilt framvises i tragediens sluttspill.

### **Anagnorisis**

Leken med tragedieformen ville ikke vært komplett uten et tilfelle av anagnorisis, hvor helten gjenkjenner sin egen hamartia. I *Cocaine Nights* inntreffer Charles Prentices anagnorisis i kapittel tjuesju. I dette kapitlet får hovedpersonen full innsikt, og her spiller romanen på samme tid både på tragedien, kriminalromanen og de klassiske episke fortellingene. Detektiven i del to oppnådde tilsynelatende en fullstendig oversikt over det *virkelige* Estrella de Mar i kapittel tretten; ’A View from the High Cornache’. I motsetning til detektiven, som oppdager sammenhengen mellom Crawford og kriminalitet gjennom en oppstigning til høydene over Estrella de Mar, foretar tragediehelten i del tre nærmest en klassisk episk nedstigning i kapittel tjuesju, ’An Invitation to the Underworld’.

Vi husker at Crawfords kvelningsforsøk i kapittel sju innleder detektivprosjektet i del to, *etter* at scenen ble lagt i del én. Vi husker også at Prentice beskriver dette angrepet for Dr. Sanger i kapittel seksten, altså rett *før* handlingsomslaget mellom del to og tre, som ”a kind of initiation. Almost an invitation to [...] The underworld [...] The real Estrella de Mar” (CN:174). Angrepet i kapittel sju markerer skillet mellom del én og del to. Samtalen mellom Prentice og Sanger i kapittel seksten markerer på tilsvarende vis bruddet mellom del to og del tre. Endelig knytter kapittel tjuesjus tittel, ”An Invitation to the Underworld”, alle disse hendelsene sammen med hovedpersonens fullstendige



innsikt: Bobby Crawfords betydning for de prosessene av underkastelse og subjektivering som hovedpersonen gjennomgår, og hans egen deltakelse i det sosiale maskineriet han i utgangspunktet forsøkte å avsløre og sabotere.

Kapittel tittelen henspiller på den klassiske epikkens katabasis: Nedstigningen til dødsriket. I de klassiske episke tekstene fungerer katabasen som et sted hvor helten oppnår viten og innsikt. Odyssevs møter Teresias i dødsriket for å finne veien hjem til Ithaka. Aeneas møter sin avdøde far og får høre spådommen om Romerriket og keiser Augustus. Charles Prentices invitasjon til underverdenen gir ham full innsikt i omstendighetene rundt brannen i ekteparet Hollingers herskaps hus. Samtidig som han ser sin egen deltakelse i prosessen som skal lede til en liknende ofring i Recidencia Costasol: Tragedieheltenes anagnorisis.

'There's no single person. They're in it together - Betty Shand, Hennessy, the Keswick sisters, and most of the people you saw at Bibi Jansens funeral.'

[...]

'Then what conceivable motive is there? Why Pick Sanger as the target?'

'For the same reason they picked the Hollingers'

Paula steadied me when I swayed against the car. Suddenly dizzy by the trembling light. I realized for the first time that I was involved in a conspiracy to kill the psychiatrist. (CN:316).

Når ett sett bilnøkler detektiven har funnet like ved branntomten, viser seg å passe i Franks Jaguar, og Prentice dermed bekrefter brorens deltakelse i mordbrannen, fører innsikten til enda en fysisk reaksjon hos tragediehelten: "A sense of loss and exhaustion came over me, as if all the blood had been drained from my body in some blundered transfusion. I no longer wanted to breathe, and sat in the driving seat with my feet on the garage floor" (CN:319). Scenen tilsvarer tragediens klimaks; det øverste punktet på spenningskurven i Freytags pyramide.

Den klassiske episke heltens katabasis etterfølges av en anabasis, en oppstigning. Odyssevs blir gjenforent med Penelope og Thelemakos. Aeneas grunnlegger byen Lavinium og starter kimen til Romerriket. Katabasen i vårt tragedieforløp resulterer kun i hovedpersonens aksept av sin skjebne. Charles Prentice går i sin brors fotspor som offerlam. "Frank pleaded guilty to save us" (CN:321), sier Hamilton i håp om at Charles skal velge en annen løsning. Gustav Freytags pyramide inneholder et spenningsfall og en forsoning etter at klimaks har inntruffet. Paula Hamiltons avledningsforsøk fører ikke til noe, da tragediehelten allerede har forsonet seg med sin skjebne: "At last she gave up,

dismissively throwing an arm across the gloomy air, aware that I would never rally myself to challenge Crawford” (CN:325).

*Cocaine Nights'* siste kapittel innledes med: "The steady beat of the tennis machine rose from the court" (CN:326). Tennismaskinen er ikke lenger stille. Teksten har til nå satt opp tennismaskinens stillhet eller fravær som en indikasjon på at Crawford er til stede i handlingen. At Prentice igjen hører lyden fra tennismaskinen peker mot at Crawford ikke lenger er til stede i handlingen. Prentice finner den døde Crawford liggende skutt på tennisbanen: "Racket in hand, he rested face up in a lake of blood that leaked across the yellow clay. Mouth gaping, as if he had died in a moment of unfeigned surprise, Bobby Crawford lay among the bloodied balls" (CN:328).

Deterritorialiseringsmaskinen stopper med Crawfords død, men det sosiale maskineriet i enklavene fortsetter å kjøre. Deterritorialiseringsprosessen etterfølges av en reterritorialisering, og løsningen på Costasol-komplekset stivner i kontrollerte former som sikrer den sosiale maskinens kontinuerlige reproduksjon, og Prentice blir en del av dette sosiale maskineriet ved at han tar på seg rollen som sydebukk.

Cabrera reached the wire door and stepped into the tennis court. He walked through the scattered balls and halted by the net, watching me with his pensive, seminar gaze. I knelt beside the body, the pistol in my hand, covered with Crawford's blood. Cabrera raised his hands to calm me, aware from my face that I was ready to defend the dead man. Did he already know, as he walked towards me, that I would take responsibility for the death? (CN:329)

Ofringen av Crawford forsegler Residencia Costasol i kollektiv skyld på samme måte som mordbrannen i Estrella de Mar, og i det siste kapitlet dannes en ny undertrykkende samfunnsorganisering: "Crawfords mission would endure [men ikke proliferere], and the festivals of Residencia Costasol would continue to fill the sky with their petals and ballons, as the syndicates of guilt sustained their dream" (CN:329).

## V

### Rekapitulering av maskinene

Det har ikke vært uproblematisk å koble en Ballard-maskin sammen med en Deleuze/Guattari-maskin. Som vi har sett gjennom denne masteravhandlingen er det et spenningsforhold mellom romanens form og struktur, og dens tematiske innhold. De formmessige strukturene krasjer med Deleuze og Guattaris kriterier for tilblivelsen av det nye. Romanen er full av tegn, symboler, typer, henvisninger og intertekstuelle referanser, som alle er ladet med en eller annen form for signifikant *mening*. Min første fascinasjon for romanen var knyttet til spørsmålet "*hvorfor?*" Inspirasjonen fra Deleuze og Guattari har imidlertid bidratt til at spørsmålet mitt snarere kom til å være "*hvordan?*"

Det har vært en vanskelig oppgave å unngå å gå veien om fortolkningen. *Cocaine Nights* er en roman som til å begynne med inviterer leseren til å spørre "*hva betyr dette?*". Baxter leser romanen som "*More why- than who-dunnit*" (Baxter 2009:97), men boka gir ikke noen entydige svar på dette spørsmålet heller. Jeg har forsøkt å gjøre bruk av de lesningsnøkklene som teksten selv produserer, og finne ut av hvordan den *fungerer*. Hvilke tekstelementer fungerer godt sammen, og hvilke fungerer mindre godt? Paula Hamilton avslører til slutt hvem som tente lighteren den femtende juni: "He [Frank Prentice] took a small carpet from the floor, laid it on the crate and set it alight" (CN:320), men handlingen slutter før vi får vite hvem sin finger som krummet seg rundt avtrekkeren på pistolen som dreper Bobby Crawford. Teksten gir heller ikke noen gode svar på hvorfor brødrene Prentice ønsker sin egen undergang, men med Deleuze og Guattaris fabrikkmodell av det ubevisste har det vært mulig å finne *én* forklaring på hvordan subjektivering eller underkastelsen har fungert. Maskin-begrepet har vært en måte å kartlegge hvordan subjektiveringsprosessen framstilles i teksten.

Hvordan tre inn i Ballards verk? Det finnes mange slags innganger til forfatterskapet og *Cocaine Nights* er én av dem. Samtidig finnes det flere veier inn til *Cocaine Nights*, og i denne masteravhandlingen har jeg forsøkt å gå inn via maskinene, topografien, typenes psykologi, reisejournalistens blikk, detektivens etterforskning og tragedieheltens skjebne. La meg nå mot slutten tillate meg å *ikke* være beskjeden, og velge samme inngangsport til territoriet som hovedpersonen Charles Prentice.

På første side beskriver hovedpersonen Gibraltar som Imperiets siste utpost (CN:9). I de to første delene av romanen er det distribuert flere andre tegn som henviser til et svunnet imperium. Ekteparet Hollingers herskaps hus er møblert med "Empire furniture, and brocaded curtaines [and] Chinese carpets" (CN:48). Hollingers blir beskrevet som "the *ancien régime*" (CN:130),<sup>18</sup> og Prentices forslag om at de selv skulle ha påsatt brannen, blir av Crawford ledd bort med "They'd have been posthumously stripped of their CBE's" (CN:73).<sup>19</sup> Dominika Oramus skriver i innledningen til *Grave New World* (2007):

I read Ballard's fiction (and some of his non-fiction) as a record of the gradual internal degeneration of Western civilization in the second half of the twentieth century. In sundry ways and styles Ballard's ostensibly very heterogeneous oeuvre depicts the same intangible catastrophe that has happened to the world. Contemporary reality is thus presented in his late prose as 'post-apocalyptic': though we are not literally living amidst the ruins, the golden age is far behind us and we are witnessing the twilight of the West. It is difficult to pinpoint the exact moment in the past when things went wrong, but that fateful turn has undeniably taken place and wrought grave spiritual change. Thus do we hear the death knells of our civilization, one growing increasingly hostile to individuals and erecting a cult of violence. (Oramus 2007:8)

Jeg tar ikke stilling til Oramus' diagnose av Vestens tilstand, men hun gir en presis formulering av ledemotivene i Ballards siste verker. Ballard skriver om reaktivering av primitive og voldelige elementer innenfor vår modernitet, noe man vanligvis antar hører svunne tider til. I *Cocaine Nights* er det ikke bare ofrene Hollingers som blir koblet til det Britiske Imperiet. Prentice sier følgende om Bobby Crawford: "He reminded me of a young district commissioner in the days of Empire, faced with a rich but torpid tribe that inexplicably refused to leave its huts" (CN:218). Hovedagenten for deterritorialiseringen kobles hermed til Imperiet, og det samme gjelder for tekstens reterritoriserende personifikasjoner. "If Bobby Crawford was the young district officer, then David Hennessy and Elizabeth Shand were the agents of the trading company who dogged his heels, ready to rouse the docile natives with their guns and trinkets, beads and brummagem" (CN:230). Ifølge Deleuze og Guattari er en bok en liten maskin i seg selv, en oppstilling eller en montasje.

---

<sup>18</sup> Betegnelse på det franske aristokratiske styresettet fra ca. 1500-tallet til 1800-tallet. Altså oppdagelsesreisene og kolonialismens tidligste faser. I en mer utvidet betydning kan det betegne alle de europeiske landene før parlamentarismen, kapitalismen og industrialismen. M.a.o: En svunnen tid.

<sup>19</sup> "Commander of the Most Excellent Order of the British Empire." Engelsk dekorasjon/utnevning som opprinnelig stammer fra Imperiets storhetstid.

Fordi den er en montage, står den kun i forbindelse med andre montager, i forhold til andre legemer uten organer. Vi vil aldri spørge om hvad en bog betyder, signifié eller signifiant. Vi vil ikke forsøge at forstå noget i en bog, vi vil spørge: Hvad fungerer den sammen med, hvilke andre ting er den forbundet med når den lader intensiteter passere, hvilke mangfoldigheter leder den sin egen mangfoldighet ind i for at den kan indgå i en metamorfose, hvilke legemer uten organer lader den sit eget organløse legeme konvergere med? (TP:6)

*Cocaine Nights* danner forbindelser til en rekke andre montasjer. Romanen innskriver seg i et forhold til hele den vestlige kanon; *Kong Oidipus*; klassiske former og strukturer; den greske tragedien; krimsjangeren; tradisjonsrike og arketypiske personifikasjoner. Romanen står også i et forhold til Europas historie; kolonialisering; utbytting og territorialisering; Franco og den spanske borgerkrigen; industrialismen; teknologiske nyvinninger; maskinenes inntog i samfunnet.

Hvis vi nå kan slå fast at *Cocaine Nights* på et nivå kartlegger de siste krampetrekningene fra et svunnet imperium, ser vi at romanen danner forbindelser til en rekke litterære forelegg. Vi husker Bobby Crawford's replikk: "Out of Africa always something white and strange" (CN:207). Crawford snakker om Marokko som transittland for kokain til Costa del Sol, men under Imperiets storhetstid var elfenben den viktigste hvite handelsvaren. La oss se på forbindelsen til *ett* litterært forelegg som har noen likhetstrekk mellom *sine* maskinelle oppstillinger, og de jeg har gjort rede for i *Cocaine Nights*: Joseph Conrads *Heart of Darkness*.

Hvis *Cocaine Nights* er skrevet mot slutten av Englands forfall, er *Heart of Darkness* fra 1899 skrevet på høyden av det engelske imperiets storhetstid. Både Charlie Marlow og Charles Prentice er begge englendere som gradvis beveger seg dypere inn i et landskap som er fremmed for dem. I tillegg har de samme navn, noe som danner en maskinell kopling mellom dem. Prentice beskriver solkysten som en merkelig verden befolket av arabiske prinser, pensjonerte gangstere og *Eurotrash* (CN:17). Marlow sier: "this strange world of plants, and water, and silence" (Conrad 1999:61). Begge har sin forhenværende arbeidsplass ved omtrent samme østlige breddegrader. Prentice foretrekker langdistanseflyvninger til Jakarta og Papeete (CN:9). Marlow sier "I had [...] just returned to London after a lot of Indian Ocean, Pacific, China seas – a regular dose of the East" (Conrad 1999:35). I likhet med reisejournalisten Prentice har også Marlow en opplevelse av at stedet er uvirkelig: "By Jove! I've never seen anything so unreal in my

life” (Conrad 1999:51), men mens Prentice har blikk for Estrella de Mars plastisitet, snakker Marlow om englendernes elfenbensfeber.

Etter hvert som avstanden til stedene minsker, øker hovedpersonenes fascinasjon for en antagonist de stort sett bare hører om gjennom andre karakterers fremmedkommentarer. Begge fortellingene er dessuten tredelt. I Conrads novelle er det markert typografisk, mens tredelingen av *Cocaine Nights* er min egen, basert på min tematiske lesning, og hovedpersonens typenomadisme. I begge tekstene har delene en liknende funksjon for narrativet, hvor første del er en igangsettelse av hovedpersonens reise og forvandling. I andre del beveger protagonisten seg dypere inn i territoriet, får høre gjetord om antagonist og blir fysisk angrepet av ham. Afrikanernes angrepet på Marlows dampbåt i *Heart of Darkness* er beordret av Kurtz, og dette får Marlow (på samme måte som Prentice) først vite om i ettertid: ”He informed me, lowering his voice, that it was Kurtz who had ordered the attack to be made on the steamer” (Conrad 1999:91). I likhet med *Cocaine Nights* produserer angrepet på Marlow visse effekter som er forbundet med antagonist: ”Now I think of t, it is amazing I did not shed tears. I am, upon the whole, proud of my fortitude. I was cut to the quick at the idea of having lost the inestimable privilege of listening to the gifted Kurtz” (Conrad 1999:76).

Både *Cocaine Nights* og *Heart of Darkness* er fortellinger som kartlegger de- og reterritorialiseringprosesser. Marlows *mis-en-abyme*-fortelling om de romerske legionærenes erobring av Britannia er en beskrivelse av et territoriale forvandling, de- og reterritorialisering: ”And this also [...] has been one of the dark places on earth” (Conrad 1999:33). Både *Cocaine Nights* og *Heart of Darkness* handler etter hvert like mye om hovedpersonens transformasjoner som de territoriale forvandlingene, og begge tekstene setter opp en antagonist som har stor betydning både for territoriets og hovedpersonens forvandlingsprosesser, og som gjør bruk av primitive og voldelige virkemidler for å oppnå sine mål. Marlows beskrivelse av kolonialiseringen av Afrika kunne like gjerne beskrevet de- og reterritorialiseringen av Estrella de Mar/Residencia Costasol:

The conquest of the earth, which mostly means the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses of ourselves, is not a pretty thing when you look into it too much. What redeems it is the idea only. An idea at the back of it; not a sentimental pretence but an idea; and an unselfish belief in the idea – something you can set up, and bow down before, and offer a sacrifice to... (Conrad 1999:34-35)

Her stopper imidlertid koblingen mellom *Cocaine Nights* og *Heart of Darkness*. Charlie Marlow er en individualisert karakter, hvis geografiske bevegelse dypere inn i territoriet speiler en indre reise inn i en psykologisk framstilling av menneskesinnet. Charles Prentice ikke en psykologisert karakter i samme forstand. Prentice og de øvrige karakterene i *Cocaine Nights* er snarere statiske og flate *typer*, uten en tilsvarende karakterutvikling som den vi finner i Conrads novelle. Min lesning tillegger karakterene riktignok en form for økonomisk psyke, men Prentices egenart ligger ikke i hans individualitet.

I den grad man kan snakke om individualitet hos *Cocaine Nights'* karakterer, er det utelukkende som skadede kropper. Prentice identifiserer Paula Hamilton som amatørpornofilmens kamerafører når han gjenkjenner et operasjonsarr på hennes hoft. Bobby Crawfords brannskadde hånd identifiserer ham som båtkapreren i kapittel tolv. Karakteren Charles Prentice har ingen individualitet, men er snarere en utforskning av typen som kategori – en posisjon eller rolle som er innvevd i det sosiale rommet. Prentices subjektivitet er nomadisk: Han påtar seg velvillig de roller som tilbys ham.

Charles Prentice som type står i forbindelse med noen andre ballardianske typer. Karakterene som befolker Ballards forfatterskap kan ses på som ulike variasjoner innenfor typekategorier. Ballards fascinasjon for ferieparadis-maskiner starter som nevnt for alvor med *Vermillion Sands*. Det vi kan kalle den ballardianske arketypen "vingeklippet pilot" er representert i novellesamlingen ved Nolan i "The Cloud Sculptures of Coral D", som "was painfully coming to terms with a broken leg and the prospect of never flying again".<sup>20</sup>

Det er ofte skadde føtter som binder Ballards piloter til marken, så denne ballardianske arketypen er samtidig nærmest som en liten Ødipus å regne. Prentice er riktignok ingen pilot, men flyet er reisejournalistens foretrukne transportmiddel, og når detektiven får sin fot tråkket på av Crawford i kapittel atten, begynner tragedieheltens ødipus-aktige undergang. Richard Pearson i *Kingdom Come* hinker seg rundt i det okkuperte kjøpesenteret Metro-Centre med en bandasjert og svært skadd fot. Paul Sinclair i *Super-Cannes* er en tidligere RAF- og yrkespilot, som har skadet foten sin i en privatflyulykke. Hans kjedelige rekonvalesensperiode gir ham anledning til å starte opp et liknende detektivprosjekt som Charles Prentice.

---

<sup>20</sup> Kindle-location: 69 av 3313

I et intervju med Jeanette Baxter sier J. G. Ballard: "Pearson follows the same trajectory as the narrators of *Cocaine Nights*, *Super-Cannes* and *Millenium People*, outsiders beguiled into serving a regime that they dislike but wich appeals to unsatisfied needs that they have long repressed" (Baxter 2008:127). Selv om hovedpersonene er typer, er de typifiseringer som inneholder en kobling til et eller annet ubevisst nivå, en økonomisk psykologi som produserer deres reaksjoner og handlinger. Deleuze og Guattaris fabrikkmodell over menneskets psyke har vært en måte å kartlegge disse typenes sammensetning på.

Det finnes flere ballardianske arketyper, og det er også mange maskiner i Ballards forfatterskap. Disse er ofte koblet opp mot organiske kropper. I *Vermillion Sands* finner vi for eksempel Sky-skulptørene i "The Cloud Sculptures of Coral D", de maskinelle lyd-skulpturer som vokser og gror i "Venus Smiles" eller de automatiske poesi-maskinene i "Studio 5, The Stars". Sammenkoblingen mellom kropper og kjøretøy er mest tydelig kartlagt i *Crash* fra 1973. I *Cocaine Nights* finner vi også en rekke maskiner. Bobby Crawfords tennismaskin og alle kroppene (begjærs-maskinene) som befolker territoriet. Noen av disse er koblet til Crawfords deterritorialiseringsprosjekt, andre til Shands reterritorialisering. Vi finner også en annen viktig maskin i romanen. Jeg har gjort rede for romanens form og struktur i kapittel fire, men unnlatt å si noe om det komposisjonsmessige håndverket. Plotmessig er ikke *Cocaine Nights* en velkomponert roman. Det er en del løse tråder som ikke blir nøstet opp, og noen tannhjul som ikke fungerer knirkefritt sammen. Som leser må man legge til litt godvilje og *suspension of disbelief* for at plotet skal gå opp.

Charles Prentice er nødt til å finne et sett bilnøkler utenfor Hollingers herskaphus, som senere skal vise seg å passe i Franks Jaguar. Dette funnet er helt avgjørende for at plotet skal gå opp, og at tragediehelten skal oppnå anagnorisis. Nøklerne er plassert der av Paula Hamilton (som også la ut videokassetten), men problemet er å få Prentice til å oppdage de. Hva gjør så Ballard for å løse denne knuten? Han kobler på enda en maskin – en uglesett og tradisjonsrik sådan: Prentice blir angrepet av en hanglider som tvinger han i en bestemt retning: "The hang-glider hovered over my head, its steel guy-ropes singing in the air. The pilot's gloved hands clasped the control bar, as if reining in a winged horse. The craft banked steeply and dived across the orchard, it's left wing nearly striking my face" (CN:169), hvorpå Prentice finner bilnøklerne.



Dette kompositoriske grepet er bokstavelig talt en *deus ex machina*. Hanglideren fungerer som en guddommelig inngripen fra oven og løser en uløselig plotknote. Ifølge Deleuze og Guattari fungerer maskinene best når de bryter sammen. Når strømmene blokkeres skapes det høyere intensiteter, og nye maskiner kan koble seg på og gjøre uttak fra strømmene. *Cocaine Nights'* *deus ex machina* er sammenbruddet av en plot-maskin, samtid dannes det en sammenkobling mellom en maskin og en nøkkel: En menneske/flyve-maskin kobler seg på en Prentice-maskin, som kobler seg på en bilnøkkel/lesningsnøkkel-maskin.

Det dannes også en forbindelse til andre maskinelle oppstillingen som befinner seg utenfor *Cocaine Nights'* permer. Tematikk, plot og motiv i Ballards neste roman, *Super-Cannes* (2000), er påfallende likt *Cocaine Nights'*, men denne gangen er den plastiske ferieparadis-maskinen flyttet fra Costa del Sol til Côte d'Azur, og transformert til en Silicon-Valley-liknende business-maskin. Det kan virke som om Ballard ikke ble ferdig med stoffet. *Super-Cannes* er en mer velkomponert roman, hvor plotet fungerer bedre og det er mindre blokkeringer i maskineriet.

Plastisiteten som kjennetegner samfunnet og typene i *Cocaine Nights* er gjennomgående i hele Ballards forfatterskap. Sånn sett er det en viss kongenialitet mellom Ballards univers og Deleuze og Guattaris univers. Både fiksjonsforfatteren og filosof/psykiater-duoen har et blikk for grensesnittet mellom kropp, rom og erfaring av virkeligheten: Strukturene eller oppstillingene som befinner seg et nivå ett hakk over individene, samfunnet, objektene. I *Tusen platåer* skriver Deleuze og Guattari at "de tre strata som binder oss mest direkte [er] organismen, betydningen og subjektivering. Organismens flate, vinkelen mellom betydning og fortolkning, og subjektiveringens eller undertvingelsens punkt" (TP:203). Ballards verker er en eksperimentering med disse strata, hvor det er karakterenes posisjoner i de maskinelle oppstillingene som definerer dem. Prentice har en evne til å tilpasse seg de posisjoner som tilbys, og i den forstand er han en nomadisk og plastisk karakter: en type.

I *Kafka – for en mindre litteratur* skriver Deleuze og Guattari at de maskinelle oppstillingene i Kafkas romaner bare er virksomme gjennom demonteringen de utøver på maskinen eller representasjonen (Deleuze og Guattari 1994A:83).

Denne aktive demonteringsmetoden går ikke veien om kritikken, som stadig tilhører representasjonens område. Snarere består den i å forlenge og akselerere en hel bevegelse som allerede gjennomsyrer det sosiale feltet: Den virker innenfor en

virtualitet som allerede er reell uten å være aktualisert (fremtidens diabolske makter som for øyeblikket kun banker på døren). (Deleuze og Guattari 1994A:83)

Ballard skriver innenfor en større litteratur, og hans egenart ligger ikke i språket. Ballard er imidlertid politisk som Kafka, og han deterritorialiserer i sine bøker. Han har også et blikk for det reelle som ennå ikke er aktualisert. I kortteksten "Why I Want to Fuck Ronald Reagan",<sup>21</sup> omtales den tidligere Hollywood-skuespilleren og daværende California-guvernørens personlighet: "The profound anality of the Presidential contender may be expected to dominate the United States in the coming years" (Ballard 1993:121).

Etter den niende prinsessen av Wales' død i 1997, skrev Salman Rushdie en kronikk i *The New Yorker* hvor han bemerker: "It is one of the darker ironies of a dark event that the themes and ideas explored by J.G. Ballard in "Crash" and David Cronenberg in the film adaptation, which many in Britain have called pornographic, should have been lethally acted out in the car accident that killed Diana, Princess of Wales, Dodi Fayed, and their drunken driver" (Rushdie 1997:68). David Greenwood i *Cocaine Nights* og Duncan Christie i *Kingdom Come*, som begge går amok med automatvåpen og tar livet av tilfeldige ofre, tilsynelatende for å oppnå oppmerksomhet rundt det de mener er et "høyere mål", har fått uhyggelige allusjoner etter fjorårets hendelser i vårt eget hjemland. I et intervju Jeanette Baxter gjorde for *The Guardian* i forbindelse med utgivelsen av *Millenium People*, sier Ballard at det han forsøker å si noe om er følgende: "in our totally pacified world the only acts that will have any significance at all will be acts of meaningless violence. Already we have seen signs of this - random shootings, the lack of motive for Jill Dando's murder, suicide bombings that achieve nothing, as in Israel" (Baxter 2004).

Ballard er ingen moralist. Han feller ingen dom over disse karakterene og deres handlinger. Definisjonen av *ballardiansk* i Collin Harpers ordbok beskriver dystopisk modernitet og *utrivelige* menneskeskapte landskap. Men dette er å misforstå Ballard og å tvinge en bestemt fortolkning på ham. For de subjektivitetene som bor i Estrella de Mar og Residencia Costasol er livet svært behagelig. I innledningen til *Vermillion Sands* skriver Ballard: "Vermillion Sands is a place where I would be happy to live."<sup>22</sup> Videre

---

<sup>21</sup> Skrevet i 1967, senere utgitt i *The Atrocity Exhibition* (1970).

<sup>22</sup> Kindle location: 37 av 3313.

skriver han: "in recent years I have been *delighted* to see it popping up elsewhere".<sup>23</sup> Ballard kartlegger en fiksjonalisert versjon av vårt samfunn og dets patologiske subjektiviteter, men han stiller ingen dom. Ballard moraliserer ikke over plastisitetens, perversitetens, eksessenes og intensitetens tiltrekningskraft. Tvert i mot anerkjenner han realiteten i eksistensen av tiltrekningskraften, og ser et positivt potensiale i den.

Ballard ser attraksjonen, og selv om Bobby Crawford ikke har noe til overs for det, sier ikke tekstens norm i *Cocaine Nights* at det er noe prinsipielt galt med fjernsyn, vodka og Valium. Det Ballard gjør er å skru opp volumknappen, øke intensiteten for å se hva som da skjer. Dette er noe som ser ut til å ha unngått litteraturvitenskapens resepsjon av Ballard. Med Deleuze og Guattaris begrepsapparat har det latt seg gjøre å rette fokuset mot dette aspektet ved *Cocaine Nights* og det øvrige forfatterskapet. Deleuze og Guattari insisterer på å tenke annerledes, og det samme vil jeg hevde er tilfellet med Ballards forfatterskap. Vi kan lese Prentice transformasjon til tragediehelt som et forsøk fra Ballard på å "*lage et kart over Theben istedenfor å spille Sofokles*" (Deleuze og Guattari 1994A:60). Ballard klarer ikke å unngå lage en oppsetning, men den er iscenesatt med glimt i øyet, og deterritorialiserer gjennom et forsøk på å vise fram typens posisjon i oppstillingen.

---

<sup>23</sup> Kindle location: 50 av 3313. Min kursivering.



# Litteratur

Ballard, James Graham (1993): *The Atrocity Exhibition*. London: Flamingo.

Ballard, James Graham (2010): *Cocaine Nights*. London: Flamingo.

Ballard, James Graham (2010): *Vermillion Sands* (Kindleversjonen). Utgitt av Vintage Digital 23. desember 2010 (Epub ISBN: 9781446420041).

Baxter, Jeanette (2004): "Age of Unreason". *The Guardian*. 22. juni 2004.

[<http://www.guardian.co.uk/books/2004/jun/22/sciencefictionfantasyandhorror.jgballard>] (lest 16. november 2012).

Baxter, Jeanette (2009): *Contemporary critical perspectives: J.G. Ballard*. London: GBR: Continuum International Publishing.

Conrad, Joseph (1999): *Heart of Darkness & other stories*. London: Wordsworth Editions.

Deleuze, Gilles og Félix Guattari (2002): *Anti-Ødipus. Kapitalisme og schizofreni* (oversatt av Knut Stene-Johansen). Oslo: Spartacus.

Deleuze, Gilles og Félix Guattari (1994A): *Kafka – for en mindre litteratur* (oversatt av Knut Stene-Johansen). Oslo: Pax forlag.

Deleuze, Gilles og Félix Guattari (2005): *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni* (oversatt av Niels Lyngsø). København: Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler.

Deleuze, Gilles og Félix Guattari (1994B): *What is philosophy?* (oversatt av Hugh Tomlinson og Graham Burchell). New York: Colombia University Press.

Feinberg, Harvey M. og Joseph B. Solodow (2002): "Out of Africa". *The Journal of African History*. 22. oktober 2002.

[[http://journals.cambridge.org/abstract\\_S0021853701008118](http://journals.cambridge.org/abstract_S0021853701008118)] (lest 16. november 2012).

Foucault, Michel og Gilles Deleuze (1977): "Intellectuals and Power." I D. F. Bouchard (red): *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca: Cornell University Press.

Holland, Eugene (1999): *Deleuze and Guattaris Anti-Oedipus. An introduction to Schizoanalysis*. London: Routledge.

Oramus, Dominika (2007): *Grave New World. The Decline of the West in the Fiction of J. G. Ballard*. Warszawa: Stanislaw Fuksiewicz Usługi wydawniczo-poligraficzne (Uniwersytet Warszawski).

Pack, Sasha D. (2008): "Tourism, modernization, and difference: a twentieth-century Spanish paradigm." *Sport in Society: Cultures, Commerce, Media, Politics* (11. årgang, nr. 6). 10. oktober 2008 (ss 657-672).

Parr, Adrian 2005: *The Deleuze Dictionary*. New York: Columbia University Press.

Rushdie, Salman (1997): "Reflections «CRASH»". *The New Yorker*. 15. september 1997 (ss. 68-69)

Sellars, Simon (2006): "JG Ballard: Psychonaut of Inner Space". 7. juli 2006.

[<http://www.ballardian.com/jg-ballard-psychonaut-of-inner-space>] (lest 16. november 2012).

Sofokles (2004): *Kong Oidipus* (oversatt av P. Østbye). Oslo: Gyldendal.

Vitruvius Pollio, Marcus (1912): *De architectura libri decem*. Leipzig: B. G. Teubneri.

Wolff, Christian (1747): *Vernünftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt*. Magdeburg: Renger.